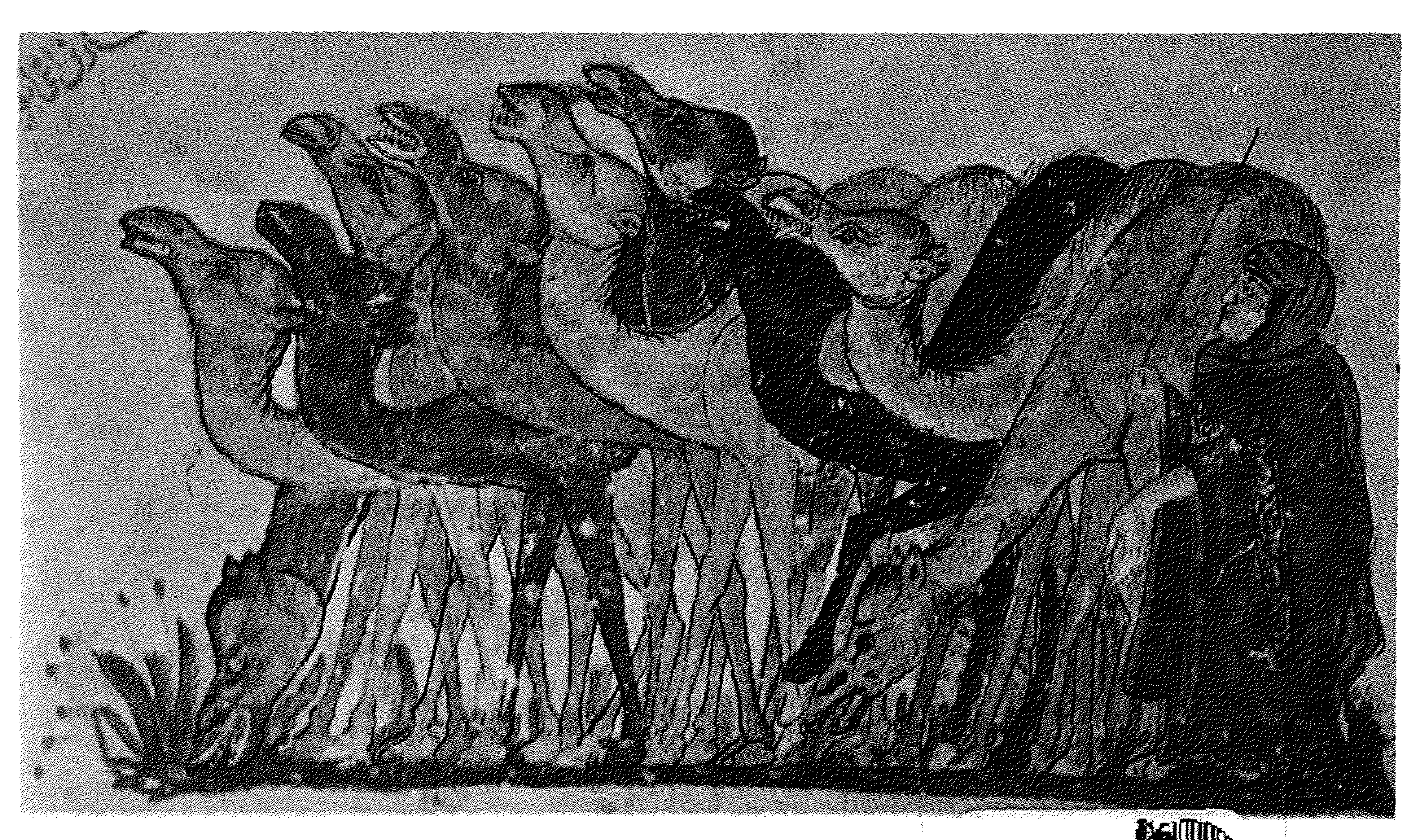
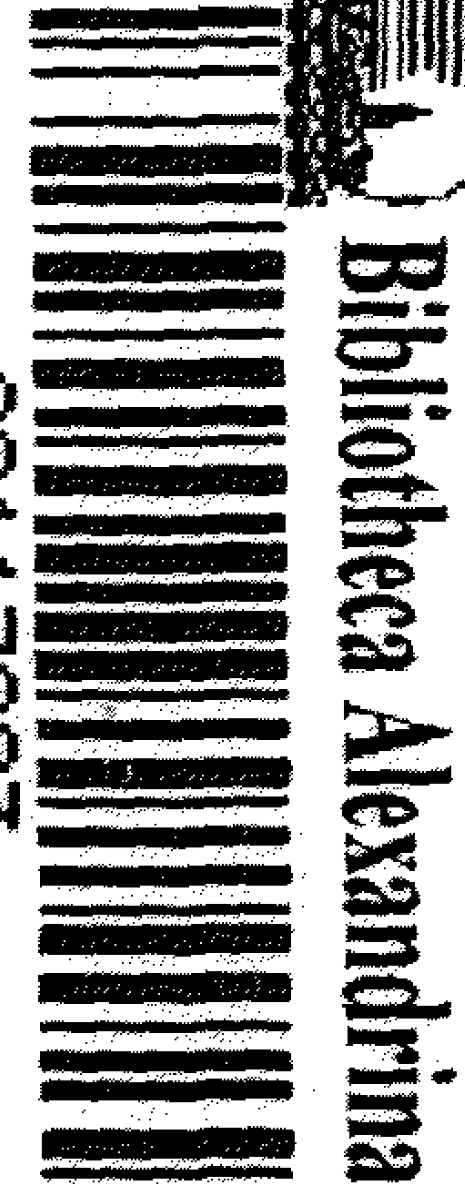
جورج عيسى

شيخ المصورين العرب

يحيى بن محمود الواسطي





أعلام الفن التشكيلي

دار الكنوز الأدبية

شيخ المصورين العرب
يحيى بن محمود الواسطي

جورج عيسى

شيخ المصورين العرب

يحيى بن محمود الواسطي

أعلام الفن التشكيلي

دار الكنوز الادبية

جورج عيسى
شيخ المصورين العرب
يحيى بن محمود الواسطي
الطبعة الاولى ١٩٩٦

دار الكنوز الادبية
ص.ب / ٧٢٢٦ - ١١ بيروت /لبنان

المقـدمـــة

بقلم الفنان: الياس زيات

ظل الإبداع الفكري في المنطقة العربية يمارس من قبل اصحاب المواهب في القرن الثالث عشر الميلادي وحين سقوط بغداد إثر الاجتياح المغولي سنة ١٢٥٨م، رغم ماقاسته شعوب المنطقة من ظلم الحكام آنذاك ورغم فداحة أغراض الطامعين، الأمر الذي آل الى التعتيم على مظاهر الحضارة والعمران.

هذا موجز مايستهل المؤلف به موضوع هذا الكتاب.

ويذكر المؤلف عدداً من المخطوطات، المعلن عنها حتى اليوم، لمقامات الحريري؛ ثم يبدي اهتماماً خاصاً بواحدة من ثلاث مخطوطات في دار الكتب الوطنية في باريس وهي التي نسخها وزّينها بالتصوير يحيى بن محمود الواسطي والمؤرخة سنة ٦٣٤هـ ١٢٣٧م.

وفي تقليب لأراء العلماء الأفاضل حول هوية فن الواسطي يلقي المؤلف ضوءاً ملياً على هذا الفن العربي السمة، الشرقي

الممتد. وهنالابد من الإشادة بهمة المؤلف في سبر غور جلّ ماقيل في هذا المجال وعرضه علينا بسلاسة وتشويق، وبمنهجية علمية محققة، مبدياً تدخلاً شخصياً، كلّما احتاج الأمر، للمؤالفة بين الأراء أو لبيان مفهومه الذاتي لهذا الفن المميّز، وذلك في تفصيل كافٍ وافٍ يشرح اللوحات بالاسلوب والتقنية.

ونلمس شغف المؤلف بموضوعه حين نقرأ إسهابه في تتبع الموضوع بكل عناصره: الآدمية بتعبيراتها، والحيوانية بحركات خطوطها وكذلك المنظر الخلوي والعمارة والزخرفة.

وبعيداً عن ان يكون الكتاب بحثاً فحسب فقد أضاف المؤلف مايربط فن الواسطي بعصره والتيارات التي سادت ذاك العصر الاجتماعية منها والاخلاقية والدينية وانعكاسات ذلك في اللغة والآداب والنقد، حتى يُظهِرَ الواسطي، وجهاً من وجوه العصر وشاهداً عليه ، وفي ذلك يؤرخ المؤلف للواسطي، حياته وانتماءاته وصولاً الى مدرسته الفنية والفكرية؛ ومن هنا يعود المؤلف فيركّز على الجدّة في فن الواسطي وكيف يصحُّ لهذا الفن أن يتخطى عصره ويغدو معاصراً لنا فيعرض آراء نقاد الفن ومؤرخيه المعاصرين ونقاشاتهم في هذا المجال، ففن الواسطي من فنون التراث العربي والإنساني لاغنى للفنان العربي المعاصر من معرفته والتشبع به.

وهناك نقطة هامة بَحَثَها المؤلف ألا وهي تَشَابُه المخطوطات العربية الاسلامية منها والمسيحية المزينة بالصور، من حيث اسلوب

الرسم وطريقة التلوين. هذا الأسلوب وتلك الطريقة أصبحتا على أيدي الفنانين العرب اسلوباً متميّزاً حيثما حلّ أولئك الفنانون من رسامين وخطاطين في المنطقة العربية.

إن مخطوطات العصر العباسي بخاصة، تقدّم المثال الواضح على ذاك التشابه، ويشكلّ مخطوط الواسطي، الذي بين أيدينا وحدة تصّح معها المقارنة؛ ويذكر المؤلف مثالاً آخر للمقارنة وهو إنجيل عربي يعود الى سنة ١٢٩٩م.

ونضيف الى ماذكره المؤلف أمثلة تُجدي المقارنة بها وهي إنجيل سرياني كتب وصوّر في دير مار متى قرب الموصل سنة ١٢٢٠م (حالياً في مكتبة الفاتيكان) وكتاب الترياق المصوّر في شمال العراق سنة ١١٩٩م. وكذلك كتاب مختار الحِكم ومحاسن الكلم المصور في سورية في النصف الأول من القرن الثالث عشر.

فالعرب في تلك الفترة، أي مابين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وخاصة رجال الفكر والعلم والفن منهم، أولئك كان الحس القومي لديهم نامِياً بحيث تخطوا ضيق الخلافات المذهبية في مواجهة البيزنطيين أو الفرس وفيما بعد المغول.

إن الدراسة التي قام بها الاستاذ جورج عيسى قد سبرت فن الواسطي في العمق وأبانت الحيّز الذي أبدع فيه الفنان يحيى بن محمود الواسطي بجوانبه المتعددة وقدّرت الرفعة التي نالها ذاك الفن.

ونحن في وقفة لنا أمام أعمال عملاق كالواسطي يأخذنا التأمل

الى رحلة في الذّات المشرقية المتجذرة في فنون المنطقة العربية، فإذا بنا نتبصَّر فناً محوره الإنسان مركزاً للكون بجهاته الأربع ومرتسماتها في مستوى الانسان، أي أن الشمال يتطاول في اتجاه امتداد رأسه والجنوب في اتجاه موطيء قدميه ومن ذلك الشرق يميناً والغرب على اليسار، بحيث أن القلب هو نقطة العبور فهناك النفس ملتقى كل الدروب.

لذلك أتت الصورة التي رسمها الفنان الشرقي في المخطوطات، واضحة الرسم صريحة الألوان تؤثر مباشرة في المشاهد باشعاعات تأتي من صفحة المخطوط باتجاه عين المشاهد ومنها الى روحه، وفي هذا يكمن سرُّ جمال هذا الفن.

أضف أن الفن الذي ندرس هو مبني بحكمةٍ هي حكمة الدائرة والمربَّع، بناءً وإن بدا مثالياً فهو يستقطب كلِ العناصر الموضوعية بحيث يتحوّل شجرة، ابن آدم، حيواناً، جبلاً أو نهراً؛ وفي حالة أخرى يتحول نصاً مخطوطاً بالعربية في جمال النص ومتعة العين.

وهذا الترتيب لفراغ الصفحة توزيعاً بين الرسم والنص في مخطوط الواسطي، يقاس، أي الترتيب، بتلقائية ووعي كليهما ينطلقان من الذات التي تحمل عبقرية العصر وتراكم المعرفة، تلك المعرفة التي كانت تمارس تقنياً في الرسم والكتابة منذ نعومة الأظفار عند شيخ الصنعة يومياً وعلى ضوء النهار من الفجر الى

النجر تتخللها فرائض العبادة والتأمل.

إن تلك التلقائية ـ الواعية التي نستلذّها في فن الرسم عند الواسطي نرى مايعادلها في فن الخط أيضاً. فالخط الذي كتب به الواسطي النصوص المرافقة للرسم يمثّل نوعاً من أنواع "النسخ" التي اشتهر بها كتّاب العربية، آنذاك في القرن الثالث عشر، والتي تتبع أساساً قاعدة التجويد التي وضعها ابن مقلة (الوزير الخطاط أبو علي محمد بن مقلة٨٧٥ ـ ٩٢٩م) القاعدة المثلى التي وإن كانت قد ضَبطَت أوزان حروف العربية في دائرة محورها حرف الألف، إلاّ أنها تركت ليد الخطاط ان تتحرك بتلقائية حسب تقديره الذاتي لحركة القلم على القرطاس، مما أعطى الكتابة العربية في ذاك الوقت طابعاً مميّزاً يتّسم بالمرونة والعفويّة.

ذاك ماراودني لدى قراءة كتاب الاستاذ جورج عيسى عن "شيخ المصورين العرب يحيى بن محمود الواسطي"

والله ولي التوفيق

الياس الزيات

استاذ بكلية الفنون الجميلة

جامعة دمشق

دمشق/ ١٩٩٤/١١/٨

الفصل الأول:

الواسطي شيخ المصورين العرب.

- تمهيد.
- من هو الواسطي؟.
- عصره.
- المقامة.
- مقامات الحريري.
- مخطوطة الواسطي.
- رسوم الواسطي أصالة وتجديد.
- الخصائص الفنية والدلالات.
- ماوراء القيمة الاجتماعية لرسوم الواسطي.

على الرغم من كل ما قيل حول كراهية التصوير في الإسلام أو تحريمه - وهو موضوع لن نتطرق إليه في بحثنا هذا - فقد اشتغل العرب في هذا الفن، فنما على أيديهم، بعد أن كانوا مقلدين فيه، إلى أن أصبح شاهداً حياً على مظهر من مظاهر الحضارة العربية، ومعّبرا عن تفتح الشعور العربي، ومتميزاً بطابع خاص منذ بداية القرن الثالث عشر، بما يمثله من مدرسة عربية خالصة من بقية ماأطلق عليه بالفنون الاسلامية.

وعلى الرغم من النكبات التي لحقت بالأمة العربية، وجرفت معها كثيراً من آثار عبقريتها في مجال الفنون، إلى جانب ماضاع في مجال العلوم والآداب والمعارف الأخرى، فإنه مازال لدينا الكثير من هذه الآثار التي رأى بعضها النور في مكتبات ومتاحف الشرق والغرب، وبعضها مازال كنوزاً مخبوءة لم تصل إليها أيدي الباحثين العرب حتى الان.

من هذه الفنون التي برع فيها العرب وأجادوا: فن التصوير والنقش

والتزويق والترقين[١]، وذلك بما خلفوه على الجدران والخشب والمعدن والزجاج والخزف والعاج والثياب. وخاصة مازّينت به المخطوطات من منمنمات [٢]، بلغت حد الروعة فيما ينسب إلى مدرسة التصوير العربية في بلاد الشام والعراق [٣]، وأخص مايمثلها رسوم الواسطي الذي هو "أحد أهم الفنانين المصورين الذين عرفتهم الحضارة العربية، بل من أفضل فناني العرب قدرة على التعبير كمصور وملون ورسام منمنمات، ومصور لأحداث .إذ عرف كيف يقدم لنا بعض أحداث (مقامات الحريري) باسلوب فني معّبر، يمثل معجزة من معجزات الفن التشكيلي العربي" [٤]، والذي تعد رسومه أكمل مثال لهذه المدرسة "فقد أجاد بل نجح في أن يرسم شخصية أبي زيد (بطل مقامات الحريري) بحيث تميزها العين من أول نظرة في كل لوحة" [٥]، ويطول الحديث ها هنا لو تحدثنا في خصائص هذه المدرسة العربية، إذ يتطلب ذلك منا بحثا قائماًبرأسه.

من هو الواسطي؟

هو يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، أو كما جاء في أحد المصادر هو يحيى بن محمود بن كوّريها الواسطي [٦]، نسبة إلى واسط جنوبي العراق، التي كانت تعد من المدن العربية الشهيرة في العصور الوسطى قبل سقوط الخلافة العباسية. وإذا كان التاريخ لايمدنا بأكثر من اسمه، وبصفته واحداً من مصوري (مقامات الحريري)، فإن صوره للمقامات (٦٣٤هـ/١٢٣٧م) تنبيء عن روح هذا المبدع الذي عّبر بالرسم عن مرحلة كاملة من مراحل يقظة الروح العربية وسط

النكبات السياسية والتمزق الاجتماعي والصراعات العنصرية، ومارافق ذلك من ترد في القيم الاخلاقية والاجتماعية.

أما واسط التي ينسب إليها يحيى بن محمود فهي من "مدن السواد في العراق". ويرجع تاريخ بنائها إلى العصر الأموي، فقد بنيت بأمر من الحجاج بن يوسف الثقفي بين عامي ٨٤ - ٨٦ هـ/٧٠٣ - ٧٠٥م. بعد أن فرغ من حروبه لتكون "مركزاً لادارته ومقراً لجنده" إذ رأى فيها موقعاً مناسباً على ضفاف دجلة، يتوسط الكوفة والمدائن والأهواز والبصرة. ولما استتمّها وأقام فيها "قصره والجامع والخندقين والسور" سكنها إلى السنة التي توفي فيها سنة ٩٥ هـ. وكانت كما يقول ياقوت الحموي "بلدة عظيمة ذات رساتيق وقرى كثيرة وبساتين ونخيل يفوق الحصر". أما الأن فلم يعد لها وجود، إلاّ أن أثارها - التي بدأت بالكشف عنها مديرية الآثار العامة العراقية عام ١٩٣٦- لاتزال باقية جنوب شرقي مدينة الكوت الحالية" وتعرف خرائبها اليوم باسم "المنارة".(٧)

عصره:

يتصف العصر الذي عاشه الواسطي بالتفكك السياسي والانحطاط الإجتماعي والتردي الاقتصادي، وكل ذلك كان يسير به نحو التفّسخ والانحلال، وينذر بالانهيار، فدولة السلاجقة التي قامت سنة ٤٤٧ هـ. تمزفت بموت سنجر الثاني سنة ٥٥٢ هـ./١١٥٧م. والسلاجقة الذين كان ينازع بعضهم بعضا، انقسموا إلى دول في العراق وكردستان وكرمان والشام وبلاد الروم، مما ألهاهم عن خطر الغزو

الصليبي الذي بدأ سنة ٤٩٠ هـ/١٠٩٦م. والخلفاء العباسيون قبل نهاية حكم سنجر لم يكونوا أكثر من ألاعيب في أيدي السلاجقة كما كان حالهم في العهود السابقة، كما أن الدولة السلجوقية وسلاطينها أنفسهم لاقوا "كثيراً من ألوان التخريب والدمار على أيدي الأتراك الغز" فانقسم العالم الاسلامي إلى دول وممالك، كالدولة الخوارزمية، والأيوبية، عدا الدويلات الأتابكية (٨) المحلية التي أقامها التركمان في فارس، والبوريون والزنكيون والأرتقيون في دمشق وموصل وحلب وسنجار والجزيرة واربل وديار بكر وماردين.

أما الخلافة العباسية التي كانت ماتزال قائمة في بغداد في أوائل القرن السابع الهجري (الثالث عشر ميلادي) فلم تكن تشمل إلاّ جزءاً من العراق، وسلطة الخليفة فيها وخارج رقعة بلاده لم تكن أكثر من سلطة أدبية تتمثل بالمظهر الديني.

إن حالة التمزق والتشتت التي كانت تعيشها البلاد العربية، وانقسام الدولة الأيوبية بعد صلاح الدين، وانشغال ملوكها بالمنازعات والحروب "والتوسع، كل على حساب الاخر" (٩) جعلهم يتخاذلون أمام حملات الصليبيين الذين كانت ماتزال إماراتهم وجيوبهم قائمة في سورية وفلسطين ومصر، فقد كان خلفاء صلاح الدين، الأيوبيون "مجموعة من الورثة السفهاء، حتى أن أكابرهم من أمثال الملك العادل الذي خلفه على السلطة، لم يكن أكثر من متآمر ماكر أناني" (١٠) وكل ذلك حال دون الوقوف في وجه الاجتياح المغولي الذي اقتحم دار الاسلام من الشرق سنة ٦١٦ هـ/١٢١٩م. والذي أدى الى

سقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ/١٢٥٨م. "دون أن يسر لانقاذها أيوبي واحد" (١١)

وبرغم ماقاسته المنطقة العربية من نكبات في هذا العصر من ظلم الحكام الطامعين وتكالبهم على السلطة، وغزوات الصليبيين وما عاثوه من فساد، إلى الاجتياح المغولي الذي أتى على كثير من مظاهر الحضارة والعمران، فإن الابداع الفكري لم يتوقف؛ فقد ظلت هذه الأمة حية بما أنجبته من نوابغ في ميادين العلوم والفنون والآداب، وظلت ثقافاتها تتواصل لتعبر عن ملامح وروح العصر الذي عاشته، بل وبلغت ذروتها في بعض نواحي الابداع، كما هو الحال في مدرسة التصوير العربية.

ماهي المقامة؟

المقامة لغة المجلس، أو القوم الذين يتخذون المجلس مكاناً لحديثهم، أو مايدور في هذا المجلس من حديث، ثم أخذت الكلمة معناها الاصطلاحي عندما جعل منها بديع الزمان الهمذاني (٣٥١-٣٩٨ هـ) قصة قصيرة أو حكاية يقوم بسردها راو، وتدور حول موضوع طريف من خلال موقف أو حادثة، بطلها شخصية إنسانية تمثل نموذجاً متميزا من الناس في المجتمع وتعرض بطريقة جذابة وأسلوب لغوي يقوم على الزخرف والصنعة اللفظية.

غير أن هذا المعنى الاصطلاحي المحدد للمقامة باعتبارها فنا من الفنون الادبية لاينطبق إلا على مقامات بديع الزمان، وما كان مثالها أو جرى على غرارها، ولايمكن أن يكون تعريفا عاما ينطبق على جميع

أنواع المقامات التي عرفها الأدب العربي، ذلك أن المقامات التي كتبت بعد البديع وحتى عصرنا، جاءت مختلفة من حيث طولها وقصرها، ومن حيث الاسلوب والموضوع والهدف، ومن حيث وجود الراوي والبطل أو غيابهما منها، من هذه المقامات مايمثل مواعظ دينية خالصة كمقامات الزمخشري (٤٦٧-٥٣٨ هـ) أو تكشف عن نزعات صوفية كمقامات ابن الجوزي (٥١٠-٥٩٧ هـ) والشاب الظريف (٦٦٢-٦٨٧ هـ) ومنها مايقترب من المقالات الأدبية كمقامة الأسواني (ت ٥٩٥ هـ) وكثير منها ماكان إلاّ لبيان المقدرة اللغوية والتلاعب بالألفاظ، مما جعل أدب المقامات "أدباً عقيما، إذ كان قد تحول منذ أمد بعيد - بعد الحريري خاصة - إلى بهلوانيات لغوية وبلاغية"[١٢].

مقامات الحريري، لماذا؟

كتب الحريري [١٣] مقاماته، وهي خمسون مقامة، بطلها أبو زيد السروجي الذي اجتاح الصليبيون بلده (سروج) ويروي حكاياته الحارث بن همام، على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني، وذلك "من حيث البناء الفني والالتزام بشخصيتي الراوية والبطل، ومن ناحية كشف العيوب الاجتماعية، ومعالجة المسائل الفكرية واللغوية" [١٤] ولئن استمدها الحريري مباشرة من المقامات الهمذانية[١٥] أم جاءت نتيجة معاناة نفسية واجتماعية، أو كانت الغاية منها "بيانية بلاغية فحسب"[١٦] لاظهار مالديه "من عظيم الثروة اللغوية، وبارع الطرفة الفنية، والابانة عن طول باعه في تصريف الكلام ورصف العبارات

وتوازن الجمل وتخّير السجع والغوص في أعماق اللغة، والافصاح عن اتساع ثقافته في مختلف آفاق المعرفة السائدة في عصره" (١٧) أم عملاً واعياً يهدف إلى تصوير البيئة العربية في ذلك العصر، فإننا نرى أنها تظل في بطلها وأشخاصها وأحداثها مرآة تعكس طابع العصر الذي عاشه الهمذاني والحريري على امتداد حكم البويهيين (٣٢٠ ـ ٤٤٧ هـ) والسلاجقة بكل ما فيهما من مفاسد وعيوب وتناقضات بعد زوال سلطان الخلافة العباسية، وأصدق مايصح القول فيه خلال هذه الفترة من الزمن هو (ماأشبه الليلة بالبارحة) وليس هنالك من فارق إلاّ أن "الخرق قد اتسع" زمن الحريري كما يقول في إحدى مقاماته(١٨) على لسان بطله أبي زيد "فأما الآن وقد استشن الأديم وتأود القويم واستنار الليل البهيم، فليس إلا الندم وترقيع الخرق الذي اتسع" بل ازداد اتساعا زمن الواسطي بغزوات الصليبيين وما رافق ذلك من تقتيل وتدمير واحراق ونهب وسلب وتخريب.

ولماذا مخطوطة الواسطي؟

حظيت مقامات الحريري باهتمام المصورين بما لم يحظ به أي كتاب آخر، فقد وجد لها أكثر من عشرة مخطوطات مصورة، هي الان موزعة على مكتبات ومتاحف العالم فيها:

* مخطوطة معهد الدراسات الشرقية بأكاديمية العلوم بلينينغراد، يرجع تاريخها إلى الفترة ٦٢٢ ـ ٦٣٢ هـ/١٢٢٥ ـ ١٢٣٥م.

* مخطوطة استانبول، وقد نسخت في عهد الخليفة المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين.

* مخطوطة دار الكتب الوطنية بفيينّا تاريخها ٧٣٣ هـ/١٣٣٤م. وعليها توقيع أبي الفضل بن أبي اسحق.[١٩]

* ثلاث مخطوطات في دار الكتب الوطنية بباريس، يرجع تاريخ إحداها إلى أوائل القرن الثالث عشر، والثانية يمكن أن يحدد تاريخها بعام ٦١٩ هـ/١٢٢٢م. والثالثة هي من نسخ وتصوير الواسطي كما ورد في خاتمتها "فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوّريها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان من سنة أربع وثلاثين وستمائة" [٢٠]

* ثلاث مخطوطات في المتحف البريطاني، إحداهـا يعود تاريخه إلى حوالي ٧٠٠ هـ/ ١٣٠٠م، وآخر إلى عام ٧٢٣ هـ/١٣٢٣م. كتب لعامل خراج في دمشق [٢١] وثالث تاريخه مغفل، بالاضافة إلى مخطوط رابع، بعض تصاويره منقول من مخطوطات سابقة.[٢٢]

* مخطوطة في المكتبة البودلية باكسفورد، يعود تاريخها إلى عام ٧٢٨ هـ/١٣٣٧م.

هذه المخطوطات، بعضها أصيب بالتشويه والتلف، ومنها ما يغلب على تصاويره الطابع الكاريكاتوري، أو الطريقة البدائية في الرسم إلى حدما، وأخرى تتسم منمنماتها بمسحة من مؤثرات غير عربية [٢٣] وغيرها يتصف "باستخدام الاسلوب الزخرفي سواء في الأشكال أو في الألوان" [٢٤] أما مخطوطة الواسطي فتتميز من غيرها بجوانب متعدده تتلاقى جميعها في أنها تمثل اسلوب مدرسة التصوير العربية التي

ازدهرت خلال القرن النالث عشر في بلاد الرافدين والشام (وخاصة سورية) وامتدت إلى مصر (أيام حكم المماليك) وإلى الشمال الأفريقي والأندلس.

صحيح أن فن التصوير عند العرب بدأ بتقليد واقتباس الفنون السابقة عليه، وتأثر بفنون الحضارات المجاورة التي اتصل بها. غير أن ذلك لايعيبه أو يقلل من قيمته، إذ لم يكن قد تميز بعد بطابع خاص به، وظاهرة التأثيرات المتبادلة في الآداب والفنون لايخلو منها أي بلد في العالم، غير أنه مالبث أن استمد من المجتمع العربي حيويته وهمومه ومشاكله، ومن الروح العربية طموحها وتطلعاتها وآمالها، ومن الشخصية العربية وعيها بذاتها، فاستطاع أن يسمو إلى مستوى "لم يسم إليه فن آخر من قبل، لانستثني من ذلك الفن الصيني نفسه" (٢٥)

وإذا كانت صور هذه المخطوطات جميعها أو كثير منها قد تأثر بالتصوير المسيحي في سورية وشمالي العراق، أو جاء مماثلاً للمنمنمات المسيحية التي تزوّق نسخاً من مخطوطات عربية أو بلغة سريانية للانجيل، أو حتى كان بعض مصوري مقامات الحريري من المسيحيين كما يرى بعضهم (٢٦) فليس معنى ذلك أن هذه الصور ذات طابع بيزنطي، أو ننفي عنها صفات التصوير العربي، وإلاّ أخرجنا المصورين المسيحيين من كونهم عرباً.

ولاريب بأن التصوير العربي كان قد تأثر بالفن البيزنطي، إلاّ أن تصوير المسيحيين في الشرق (سورية والعراق) لايمكن أن يعد تصويراً بيزنطياً، لما يمتاز به من ملامح وسمات عربية وأوضاع معينة ولباس،

وهذا ماأكده بشر فارس في أن خلقة الأشخاص وقسمات وجوههم وأوضاع جلساتهم في بعض المنمنمات المسيحية (لمخطوطات عربية وسريانية) هي بعيدة عن الفن المغولي والفارسي، كما أنها ليست أقل بعداً عن الفن البيزنطي [٢٧] فهي تحمل طابعاً عربياً خالصاً، وهو مانجده في تصاوير مقامات الحريري. وعدم الأخذ بهذه الملاحظة هو الذي يجعل بعض أصحاب الدراسات الفنية يتعدون عن حقيقة جوهرية في هذا المجال، إذا ينطلقون من منظور خاطىء باعتبارهم إبداع تصاوير المسيحيين الشرقيين في المنطقة معادلاً للفن البيزنطي، والحقيقة "إن بين المنمنمات الاسلامية والمسيحية مشاكلة، فالظاهرأن الفن المسيحي السوري أرشد الفن الاسلامي منذ نشأته إلى ألوان من التعبير في باب التزويق، على حين أن هذا درّب ذاك على طرائق للزخرف وأخرى للترقين بعد زمن..وليس اتفاق التصاوير الاسلامية والمسيحية الشرقية إلا دلالة على خروجها من أرومة واحدة، واتباعهما سنة قومية" [٢٨] كما أن ماكتشف من مخطوطات مسيحية محلية يؤكد ذلك ويدل على أن مدرسة بغداد مالبث أن امتد تأثيرها إلى هذا الفن (المسيحي المحلي).من ذلك ـ ضمن ماتمّ العثور عليه ـ نسخة عربية من انجيل طفولة السيد المسيح تعود إلى عام ١٢٩٩م.وهي من المخطوطات المسيحية القديمة التي تبرز بوضوح خصائص اسلوب التصوير لمدرسة بغداد.[٢٩]

رسوم الواسطي (اصالة وتجديد)

تعبر رسوم الواسطي عن مرحلة متقدمة في تاريخ فن التصوير

العربي، تتميز بالنضج المستند إلى جذور تاريخية، ومعطيات فنية، وأصول تقنية ورثها الواسطي من فنون حضارات الشرق الأدنى (٣٠) والتقاليد الفنية الوطنية لسكان البلاد المحليين وقدرة على إعادة تشكيل مااستوحاه من هذه المؤثرات في تكوينات فنية جديدة، فما أبدعه من منمنمات إنما يعبر عن عمل واع بعيد عن العشوائية؛ نلمس ذلك في ماتطلعنا علية رسومه من"مشابهة لرسوم النحت البارز الأشوري (حرب في الأهوار- القرن السابع ق.م.) خاصة رسوم الأسماك السابحة بين أمواج المياه وأشكال القوارب المملوءة بالناس، كما نشاهد أن الواسطي استعمل رسم شكل زهرة الأقحوان الأشورية مكررة ثلاث مرات على جانب زورقه - شكل١ - إضافة إلى تشابه التكوين الإنشائي لمرسومة الواسطي بالنحت الأشوري المذكور" (٣١) وآثار من تقاليد الفن الكلداني "فما أقرب تكرارات الثور من تكرارات جِماله، وما أحفل ميادينه ذات المنائر والقباب بوحدة فن النحت بمعماره.. وهو بذلك يختصر لنا أكثر من ثلاثة آلاف عام من التقاليد الفنية في بضعة عشر سنتمترا مربعاً من الألوان"(٣٢) كما استفاد "من بعض الأساليب المسيحية الشرقية والتأثيرات الفارسية، وخلق منها اسلوبا عربيا صحيحا"(٣٣) وهو على الرغم من أنه "قد أعطى فنه أفقا أرحب من أفاق الفنون التي عاصرته، وهي الفنون (المسيحية والصينية والفارسية) فإنه لايمكن إنكار تأثير تلك الفنون على أعماله. فالفن البيزنطي والساساني يبرزان بشكل ما في أعماله، لكنها لاتعني أكثر من ملامح موزعة هنا وهناك، وليس لها القدر الكافي لتغطية شخصية الواسطي وشخوص الواسطي أنفسهم، ورغم أن بعض وجوه صوره البشرية

ذات مسحة ساسانية وأن الملابس والزخرفة تعود إلى بعض التقاليد الساسانية في الفن، كذلك بعض الوضعيات السائدة آنذاك في رسم الكتب والمخطوطات"(٣٤) إلى جانب ماتظهره هذه الرسوم من خبرة في تقنية العمل الفني من حيث الحصول على الأصباغ والمواد المستخدمة في الالوان، وفي مزج هذه الألوان والتلاعب بها. وكل هذا يقودنا إلى أن الواسطي عاش في عصر نشطت فيه الحركة الفنية، ولابد أنه كان هناك رسامون يعكفون على عملهم بجدية يعلمون فن الرسم لمن يقبل عليه من الهواة، لكنهم كانوا - في غالبيتهم - يعيشون في الظل دون تصريح بأسمائهم، بسبب مايسود - على المستوى الشعبي - من اعتقاد يتعلق بتحريم التصوير أو كراهيته. وما كانت هذه الحركة لتنشط - رغم ذلك - لو لم يلق أصحابها تشجيعاً ورعاية من بعض الخلفاء والسلاطين والطبقة الغنية، ممن يفاخرون باقتناء الكتب وخاصة ماكان منها مزوقاً بالصور ومنمقاً بالزخرف.

وهذا التقدم في فن التصوير هو ماحدا بأحد الباحثين أن ينسب رسوم الواسطي إلى مدرسة خاصة قائمة بذاتها "مدرسة واسط" يستعمل مصوروها القلم بالمداد الأسود" في الرسم بدلاً من الفرجون "وطريقتهم في الحصول على هذا المداد الأسود أن تحرق ألياف الكافور ثم تخلط بنوع من الزيت النباتي (زيت الخردل).. وكانت التحسينات الأخيرة في الصورة ذات الألوان في حاجة إلى هذا النوع من المداد لتوضيح التفاصيل التي يكون اللون قد طغى عليها أو التي يحتاج الوجه إليها لبيان تجاعيده، أو تتطلبها الملابس لتمثيل طياتها وزخارفها" (٣٥)

الخصائص الفنية والدلالات:

يستطيع المدقق في عدد محدود من رسوم الواسطي أن يتعرف على أي صورة من تصاويره حتى لو لم يرها من قبل، لما تحمله من طابع خاص وماتتميز به من أسلوب فني مستقل تخطى به مرحلة التقليد في فن التصوير العربي، وبلغ فيها درجة رفيعة من الاتقان والابتكار إذا ما قورنت بصور غيرها من صور المخطوطات.

تحمل رسوم الواسطي طابعاً عربيا يظهر في الزخرفة واللباس وحيوانات البيئة، وأكثر ما يبدو هذا الطابع جليا في ملامح وجوه الأشخاص. لكن ذلك لايعني أن الوجوه جميعها التي رسمها الواسطي ذات مسحة عربية، وهو لو فعل ذلك لابتعد كثيرا عن الواقع الذي يتسم به المجتمع العربي بملامح سكانه، وانتفى هذا الطابع من صوره. فالحقيقة أن مانراه بين العرب في هذا المجتمع من تباين واختلاف في الملامح- كما يقول الدكتور جواد علي- لايعود إلى جنسية بيولوجية خاصة، وانما "بسبب قرب العرب وبعدهم من الأعاجم، وأثر فعل الرقيق الاسرى في امتزاج الدم بينهم، ثم فعل الطبيعة وعملها في الإنسان.. فمن الصعب علينا وضع حدود ثابتة يخضع لها كل العرب أو أكثرهم. وسبب ذلك اتساع جزيرة العرب ووجود سواحل طويلة جدا... وهي سواحل مفتوحة غذّت جزيرة العرب بعناصر ملونة اختلط دمها بالدم العربي، حتى أثر ذلك اللون في سحن الناس، فبان السواد أو اللون الداكن على السواحل العربية المقابلة لسيلان والهند، وظهرت الملامح الأفريقية على سحن الساحل الغربي.

من تهامة فيما بعد حتى ساحل عمان، وظهرت سحن وملامح أقوام بيض من روم ورومان وأهل فارس في مواضع أخرى[٣٦] وقد ذكر ابن الجوزي (ت ٥٩٧ هـ) أن عامة بغداد كانوا خليطا من العرب والفرس والترك والنبط والأرمن والجركس والأكراد والكرج والبربر ولو أن تسمية هؤلاء جميعا بالعرب قد غلبت عليهم لانصهارهم في بوتقة الشعب العربي وسيادة اللغة العربية التي هي اللغة الاصلية للوطن العباسي . [٣٧]

والواسطي لم يغفل عن تباين خلقة الأفراد في المجتمع الواحد، فرسم أشخاصا تختلف ألوانهم، وتتباين ملامح وجوههم في الصورة الواحدة، كما في كثير من الصور التي استمدها من أوساط شعبية. نذكر منها على سبيل المثال صورة الفرسان المحتفلين بيوم العيد في برقعيد، وهي قرية قرب الموصل (المقامة البرقعيدية) **شكل -٢** والحشد المتراص الذي يستمع إلى أبي زيد وهو يعظ بالناس، لوحة (المقامة الرازية) **شكل -٣** ومّيز وجوه الشخصيات العربية من غيرها. فلو أنعمنا في وجوه الذين يمثلون السلاطين والحكام والجند والحراس وبعض الغلمان والنسوة، لرأينا أنه خصّها بملامح الفرس والتتر والاتراك المغول، وجعل الرجال منهم دون لحى. من ذلك صورة الحاكم الأتابكي بملامحه التركية وتاجه الملكي وذقنة الحليقة **شكل - ٤** تتمّيز من صورة الخليفة بملامحه العربية وعمامته ولحيته وشعره المسترسل فوق عنقة **شكل -٥** كذلك يبدو الوالي وحراسه بسحنتهم التركمانية وجدائلهم المتدلية على أكتافهم كما في الجزء الأعلى من لوحة (المقامة الرازية)

شكل - ٣ أما حاكم الجزيرة في (المحيط الهندي) الذي يظهر في القسم الأعلى من احدى لوحات (المقامة العمانية) **شكل - ٦** بلحية طويلة تتدلى على صدره لكنه حاسر الرأس وشعره ينسدل على كتفيه، فإن ملامحه هنديه واضحة. بينما تحرس قصره جماعة من العبيد كما تصورهم منمنمة أخرى من لوحات (المقامة العمانية) **شكل - ٧** .

وذا كان الواسطي قد خص الوجوه العربية باللحى، فلأن اللحية عند العرب رمز الرجولة وزينتها وسيماء تكريم الرجل وتقديره، فالعربي يكرم لحيته ولايحلقها، ويعمل على تخفيف شاربه. وذكر أن الرسول كان يقص شاربه وأنه قال قصوا الشوارب وارخو اللحى وخالفوا المجوس [٣٨] على حين أبعد الواسطي الملامح العربية عن وجوه الغلمان وخصهم بسمات الأتراك والروم الذين كثر عددهم في هذا العصر وشاع التغزل بهم، بل ازداد عما كان عليه في عصر سابق. وكان من الطبيعي أن يصور الواسطي أمثال هؤلاء الغلمان في الحانات والملاهي ومجالس الطرب، كما في لوحة (المقامة القطيعية) **شكل - ٨** وإحدى لوحات (المقامة الدمشقية) **شكل -٩** وغيرها، بما تعرضه من خدم وسقاة وعازفين.

ولم يفت الواسطي أن يكسب ملامح الوجوه التعبيرات المناسبة لما يقتضيه الحال من تعجب ودهشة واستغراب وتأمل وتهديد وخيبة أمل وغيرها، ويبدو ذلك في التفاتات الرؤوس وقسمات الوجه ونظرات العينين، كما في لوحة (المقامة الصعدية) **شكل - ١٠** التي تصور أبا زيد يشكو ابنه للقاضي، وإحدى لوحتي (المقامة التبريزية) وفيها أبو زيد

يشكو ابنه للقاضي شكل - ١١ بل وبلغت محارته في ذلك أن جعل الحيوان يشارك الإنسان في انفعالاته، فأبرز التعابير المختلفة على وجوهها، ويبدو هذا وذاك في إحدى لوحات (المقامة الدمشقية) التي تمثل قافلة الحارث بن همام شكل - ١٢ ولوحة الاحتفال بالعيد (المقامة البرقعيدية) شكل - ٢ التي تمثل موقف الجدية والتأهب لدى الفرسان والجياد، وفي تلك اللوحة التي يبدو فيها الحمار وكأنه يشارك بعينيه ووضعية أذنيه ماتعبر عنه وقفة الرجال الثلاثة في الصورة وقد أخذهم العجب والاندهاش من مرأى ابي زيد، وهو يقف شبه عار إلاّ من خرقة يلّف بها وسطه ويحمل على ظهره صرة كما تصفه (المقامة الكرجية)، أما الابل فتبدو وكأنها تصغي للحديث في لوحة (المقامة البدوية)التي تمثل دخول أبي زيد والحارث لاحدى القرى شكل - ١٣

ويسخّر الواسطي في فنه الأيدي والأصابع في تأدية اللغة الانفعالية لدى اشخاصه، فيختلف المعنى حسب ماتكون عليه من أوضاع، فاسترخاء اليدين يعبر عن المذلة، ومد الراحتين يشير إلى الاستجداء، وضم الكفين أو اخفاؤهما يوحي بالاحترام أو الخشية، حسب مايقتضيه المقام كما في حال المصلين أو المنصتين الى الوعظ، ووضع اليد على الذقن دلالة على التفكير، ووضع اليدين على الرأس كناية عن الحزن، كما في إحدى لوحات (المقامة الساوية) التي تمثل دفن الميت شكل - ١٤ كذلك تحمل وضعية الأصابع معان مختلفة، فالإصبع على الفم دليل الاستغراب، ومدها دليل النصح كما في لوحة (المقامة

الاسكندرية) التي يظهر فيها أبو زيد ومعه زوجته التي تشكوه الى القاضي، فينصحها هذا بالعودة الى البيت شكل ـ ١٥ أو يحمل مد الإصبعين معنى اللوم والتأنيب كما في لوحة (المقامة الفارقية) التي تصور أبا زيد في ثياب رثة وهو يكشف عن غرموله أمام الحارث الذي يؤنبه شكل ـ ١٦ .

لقد حاول الواسطي أن ينقل واقع العصر، لاكما تعبر عنه المقامات نقلاً حرفياً، بل من خلال روح واع: يتملى شريحة من شرائح الحياة اليومية، أو يتأمل مظهراً من مظاهر المجتمع، أو يخطف لمحة من مساق الأحداث، ليستشف من وراء كل ذلك معنى. ومن خلال روح الفنان الذي يحاول بقدر ماتمده قدرته الفنية على تجسيد رؤيته عن طريق الخطوط والألوان والتعبيرات والتنغيمات الزخرفية. وكان يلجأ من أجل ذلك الى التعبير الفني عن الظاهر والباطن بحس الفنان المرهف، والعمل المتقن الذي يبدو فيه توزيع الألوان، ووضعية الأشخاص، وتوازن الأشكال، وتناظر العناصر المختلفة في الصورة، بعيداً عن أي مفهوم لأنواع المنظور والتعبير عن العمق على اللوحة المستوية السطح.

ومهما يقال عن علاقة رسوم الواسطي بقواعد المنظور أو عناصره والتعبير عن البعد الثالث، بإدراك ذلك أو عدمه، أو إسقاط عامل البروز في النحت التسطيحي كبعد (أو عمق) باستخدام "عامل اللون والإضاءة بدلاً منه، وهما وسيلتان من وسائل السطح التصويري.. فخلاصة عالمه الفني هي أن ترسم الأشخاص والأشياء لديه على مسافة واحدة. وإذا كان هناك مزايا منظورية تتنوع مابين قريب وبعيد فإن

حرية التلوين والإضاءة ماسوف يقضي على أي تنوع" [٣٩] أو اتباع طريقة "تشعر الرائي بوجود الأبعاد الثلاثة دون الارتباط بقواعد المنظور.. حيث يشترك المسقط الأفقي والواجهة والمنظر الجانبي في الصورة نفسها، فيتحقق التعبير الفني في تكوينات المسطحات بألوانها وخطوطها شبه المجردة، لامن التأثر بأشكال التكوينات المرئية في الطبيعة عن طريق المنظور" [٤٠].

وبصرف النظر عن المفهوم الديني في الفكر الإسلامي للتجسيم في الرسم، فإن هذه العلاقة - في رأينا - فيما يخص رسوم الواسطي، والتصوير العربي الإسلامي بشكل عام، ترتبط في الحقيقة بتقنيات العمل الفني نفسه. وماتتطلبه هذه التقنية من معرفة نظرية بالتشريح والرياضيات والبصريات والكيمياء الحديثة من جهة، وبالوسائل التجريبية التي تتيحها هذه العلوم في مجال التصوير الزيتي من جهة أخرى، وهو مالم يتوصل إليه فنانو عصر النهضة في أوربا على أساس علمي في مجال الفن قبل القرن الخامس عشر، ذلك أن "القوانين البصرية لم تكن تطبق خلال العصور الوسطى على أحجام عناصر الصورة، بل على العكس من ذلك كان حجم الشكل خاضعاً للقيمة التي يوليها له. أي أن المنظور كان خاضعاً للرموز" [٤١] كما أن المواد المستخدمة قبل ذلك كان إلى جانب التصوير بالبيض TEMPERA بمختلف تركيباته -كما يرى الفنان الياس زيات- تقوم على نوع من التصوير المائي "الذي يجف بسرعة لاتسمح له بتدرج الألوان تدريجاً كافياً لإظهار البعد الثالث والمنظور الهوائي" [٤٢]

والحقيقة أن الواسطي لو كان يرى في الرسم تحريماً - من وجهة نظر دينية لما أقدم عليه، فلا بد له وقد امتلك الموهبة الفنية والقدرة على العطاء من أن يقدم عملاً فنياً متكاملاً بقدر مايستطيع. ولو كان يعرف قواعد المنظور لما أعاقه شيء عن استخدامها في فنه.

ويتفق رأينا هذا مع قول أحد الباحثين "إن الواسطي لو أدرك علم المنظور والتشريح لكان أول من استفاد منه. وهناك عدة صور له فيها محاولة أكيدة للتأكيد على التجسيم في الأشكال، لكنه لم يكن مستوعباً الأبعاد الحقيقية لهذا العلم من جهة، ولعدم اهتمام المعماريين العرب أنفسهم بهذا العلم رغم تعلق عملهم به"(٤٣)

ومن جهة عملية لم تعد لفكرة المنظور تلك الأهمية التي استحوذت على الفنانين ابتداء من عصر النهضة الأوربية. ففي الوقت الحاضر "نبذ الفنانون فكرة المنظور واستعاضوا عنه بتمثيل الأشياء في مستوى واحد فقط.. فرغم أن الفنان المعاصر يعرف قواعد المنظور إلا أنه يرفضها كأداة عمل، وذلك لأن فن التصوير قد تحول من تقليد للواقع إلى لغة ووسيلة للتعبير"(٤٤). وهذا مااستهدفه الواسطي في عمله الفني؛ ففي لوحة (المقامة المغربية) التي تصور أبا زيد يستعطي جماعة من الناس **شكل - ١٧** يبدو وكأنه ينظر إلى القريب والبعيد، إلى الداخل والخارج كلا على حدة. لكنه يجمعهما على مقياس ومستوى واحد؛ لأنه يريد أن يظهر المبنى من الخارج ومايتميز به هذا المبنى من تفاصيل وزخارف، ويريد في الوقت نفسه أن يصور الأشخاص، أبطال الحادثة كما ورد في المقامة، ومنهم أبو زيد، فكان من الطبيعي أن يبدو

كلا المنظرين عن قرب ـ بعد تحطيم المنظور ـ من أجل الغاية التي يريدها. فهو لو اكتفى برسم البناء من الخارج وجعله واضحاً عن قرب، لاضطر إلى رسم الأشخاص في حجم صغير لانستبين من خلاله ملامح أبي زيد وأسماله البالية وهو يحمل جراباً، ولاالحارث وصحبه، ولاالمبنى وزخارفه من الداخل. ولو اكتفى برسم الأشخاص بشكل واضح عن قرب، لما تبينّا المبنى من الخارج بزخارفه وأبراجه وشرفاته، وعندئذلاتحمل الصورة إلا رسم أشخاص يتكرر وجودهم في لوحات أخرى، فتغدو المنمنمات متشابهة ومملة.

ومااتبعه هنا نراه أيضاً في منمنمات أخرى، كما في لوحة (المقامة البصرية) **شكل ـ ١٨** ولوحة (المقامة الحرامية) **شكل ـ ١٩** ولوحة (المقامة الصعدية) **شكل ـ ١٠** والتي يصل في بعضها ارتفاع الأشخاص أعلى من مستوى السقف، ويكاد يطاول ارتفاع المبنى.

وفي اللوحة التي يبدو فيها أبو زيد يعلم الصبيان (المقامة الحلبية) **شكل ـ ٢٠** يبتعد الواسطي عن قواعد المنظور الهندسي، فيأتي هذا معكوساً، لأن مايريد أن يعبر عنه هو امتهان أبي زيد مهنة التعليم، فأظهره وإلى جانبه الحارث ـ وهما في الخلف ـ أكبر حجماً من مجموعة التلاميذ الذين في المقدمة.

وبهذه اللغة الفنية الخاصة، وبمنظوره الخاص، استطاع الواسطي في لوحة (المقامة البدوية) **شكل ـ ١٣** أن يعبر عما يريد التعبير عنه، فيجمع في لوحة واحدة بين الكثرة والوحدة، بين الخارج والداخل، بين الثابت والمتحول، بين الروحي والدنيوي، ليبرز صيرورة الحياة من

خلال مقطع عام للحياة اليومية في إحدى القرى العربية. تعجُّ بالنشاط والحيوية، وتشع بالبهجة والإشراق، بأناسها وحيواناتها، بل وفي أصغر طيورها، وبأشجارها، حتى في أدق نباتات أزهارها. والكل في حركة دائبة لاتتوقف.

وقد استخدم الواسطي في هذه اللغة الوضعيات المختلفة للأفراد والجماعات البشرية وكذلك التجمعات الحيوانية، بشكل يتفق مع ماتكون عليه التفاتات الرؤوس وأشكال الوجوه ونظرات الأعين وحركات الأيدي وإشارات الاصابع، ومع مايمليه الموقف من مهابة أو خشوع أو تعجب أو استعطاف أو استهتار أو غيره؛ فأكسب بذلك الصورة مايوحي بالحياة من خلال الحركة التي يرصدها في وضع مناسب، ليجسدها في لحظة خاطفة. وترك لنا من ثم قراءة صوره من جديد لنحاول تفسيرها والكشف عن معناها حسب روح العصر ومجريات الأحداث، وحسب تطلعات الفنان وما يهدف إليه، ومايريد أن يقوله أو يعبر عنه. وكانت ألوانه بالتالي تمنح هذه الصور زخم التعبير وحرارة العاطفة، أو تؤدي دلالة رمزية يقصد منها الفنان إبراز المفارقة والتناقض، أو الانسجام والتناغم.

نمثّل ذلك ببعض الصور: فاللوحة الثانية من (المقامة الرازية) ذات المستويين **شكل -٣** والتي تتحدث عن أبي زيد وهو يعظ بالناس، تحمل كثيراً من المعاني، وتبرز المفارقة بين الشعب والسلطة؛ إذ يبدو (في القسم الأسفل من اللوحة) حشد متراص من الناس وإلى جانبهم جند السلطان على خيولهم التي تتجه بمؤخرتها صوب مالينظر إليه الحشد.

ويبدو السلطان (في القسم الأعلى من المنمنمة) في وضعية الجالس الذي يحف به الحرس وقوفاً بسلاحهم. لبيان الإجلال والعظمة اللذين لاتستدعيهما هذه الجلسة. وفي المنمنمة التي تعرض منظراً من مواكب الاحتفال بالعيد (المقامة البرقعيدية) **شكل-٢** والتي تصور مجموعة من الفرسان على الجياد والبغال، يلتقط خيال الواسطي حالة من السكون، ولكنه السكون الذي يوحي بالحركة أو بلحظة الاستعداد التام للانطلاق. يدل على ذلك الجدية التي تبدو على وجوه الفرسان في الوقت الذي يرفع فيه فارسان بوقيهما إعلاناً ببدء الانطلاق. ونرى الجياد تشارك في هذا التأهب بتشنيف آذانها ورفع بعض قوائمها. وجاءت ألوان الواسطي هنا متفاوتة بين الأحمر والأزرق في رتابة واتزان واعتدال ضوئي، ينسجم مع تناسق الرايات ووقار الموقف المعبّر عن تناغم بين قطبي السكون والحركة، الجدية والمرح، السواد والبياض، الفاتح والغامق.

وعلى العكس من ذلك تعج لوحة قافلة الحج (المقامة الرملية) **شكل٢١** بحركة الرجال والإبل والحصان والرايات، وتعبر عن استهتار لايتناسب ووقار الفريضة بما توحيه من الضجيج والصخب لما يحدثه نافخو الأبواق وضاربوا الطبول وحماسهم الأهوج.

وكما توحي لوحة الاحتفال بالعيد، بلحظة الانطلاق، توحي اللوحة الأولى من (المقامة الدمشقية) **شكل - ١٢** بلحظة الوقوف بعد الحركة. يبدو ذلك في وقفة قائد القافلة مقابل وجهة سيرها، وفي اهتزاز حركة الإبل التي تكاد توقع الصبي عن ظهر الجمل الأخير في

الصورة، وفي تراجع رؤوس الجمال إلى خلف، في حين تثبّت أقدامها في الأرض دون أية حركة.

لكن الحركة التي تنساب في نغمات متدرجة كلحن موسيقي روحاني يتماشى مع الخطوط المنحنية ورؤوس الإبل المرفوعة التي توحي بانبعاث الأصوات من أفواهها، فهي لوحة (المقامة الحربية أو الطيبيّة) **شكل - ٢٢** التي تبدو فيها الإبل كنغمات تنساب برقّة لتؤلف لحناً متكاملاً يبدأ بالناقة الأولى التي تلتهم العشب، وينتهي بالناقة الأخيرة التي تمد عنقها إلى الأرض، لتبحث عما تأكله. ويتوقف اللحن حيث تقف الراعية خلفها بعصاها المرفوعة. وبين الناقة الأولى والأخيرة تشرئب مجموعة الأبل بأعناقها ونظراتها مع الراعية نحو الأفق، وكأنها تبتهل إلى الله كي يشبع الجياع، ويسقي العطاش.

أما المنمنمة التي تصور أبا زيد واقفاً بين يدي الوالي، عاشق الغلمان في (المقامة الرحبية) **شكل - ٢٣** فإنها تحمل إحساساً بالحركة والسكون، بالشهوة والبراءة، بالباطن والظاهر. يعبر عن ذلك كما يكشف المعنى الذي تحمله قصة المقامة: وضعية الأشخاص، وملامح وجوههم، وحركات أيديهم. ويضفي اللون الأصفر الضارب إلى البرتقالي في الأرضية - بطابعه الحار - دلالته على مغزى القصة.

ويصور الواسطي في المنمنمة التي تمثل دفن الميت في (المقامة الساوية) **شكل - ١٤** زيف عواطف النسوة اللاتي يظهرن فيها. صحيح أن حركات أيديهم تتخذ وضعية التعبير عن الحزن، لكن مايلبسنه من ثياب حمر وخضر في مثل هذا الموقف - بالإضافة إلى أن

إحداهن تكشف عن ذراعيها - ماهو إلا دلالة رمزية على هذا الزيف.

وقد أسهمت الزخرفة عند الواسطي في تكويناته الفنية، لكن لاكعنصر قائم بذاته يستأثر بالمنمنمة أو يطغى على الموضوع، إنما كعنصر متمم يؤدي غرضاً له دلالته في الصورة دون أي تكلف؛ فالإطار الزخرفي البسيط الذي يحيط بالجمهور القابع في أسفل اللوحة الثانية من (المقامة الرازية) **شكل -٣** يوحي بضيق المساحة التي يشغل الجمع المتراص نصفها، ليحتل النصف الآخر ثلاثة من جند السلطان، بينما الوالي القابع (في أعلى اللوحة) لايحده أي إطار. في حين تأتي الزخرفة هنا في خلفية الصورة لتؤدي دلالتها أيضاً، وتكمل مع وقفة الحراس طابع الجو الذي يحيط بالوالي.

وهكذا كانت زخرفة البناء بجدرانه وأبوابه وعقوده وأفاريزه، كواجهة القصر في اللوحة الثانية من (المقامة العمانية) **شكل -٧** الذي يقف على بابه أبو زيد والحارث بثياب تتناسب زخرفتها وألوانها مع زخرفة الواجهة، مقابل مايرتديه الحراس العبيد من ثياب لاتكاد تستر أجسامهم، وخالية من النقش والتزيين. كذلك جاء رقش الثياب والأثاث من ستائر وكراس وطنافس وأرائك في كثير من هذه المنمنمات، ليوحي بطابع الغنى وأجواء الترف والبذخ في قصور الأغنياء وبلاطات الحكام ومجالس الولاة، أو ماتستدعيه المناسبات، كما في اللوحة الأولى من (المقامة العمانية) **شكل -٦** التي تمثل حادثة الولادة ولوحة (قافلة الحج) **شكل - ٢١** أو لتلمح في حال غيابها أو قلّتها إلى حالة البؤس المتمثل في بيوت الطبقة العامة الفقيرة ولباسها،

وفي الأماكن الشعبية كالخانات والمدراس كما في بيوت القرية في لوحة (المقامة البدوية) **شكل - ١٣** وفي ثياب بعض سكانها من طبقة العامة، وفي لباس أبي زيد كما يبدو في لوحة (المقامة القطيعية) **شكل - ٨** وفي لوحة (المقامة المروية) **شكل٢٤** حيث يقف بجلبابه البسيط مقابل الحارث، وكما في المكان الذي يعلم فيه أبو زيد الصبيان (المقامة الحلبية) **شكل - ٢٠** أو إلى إضفاء الجلال والروعة عن طريق زخرفة المحراب والمنبر والأعمدة والعقود والمئذنة، عندما يكون هناك مناسبة لرسم المسجد الجامع، كما في المنظر الداخلي للمسجد في لوحة (المقامة الحرامية) **شكل - ١٩** والمنظر الخارجي للمسجد في لوحة (المقامة المغربية) **شكل - ١٧** وأحياناً تتمثل الزخرفة في الكتابة الزخرفية على الأعلام والرايات، كما في لوحة الاحتفال بالعيد (المقامة البرقعيدية) **شكل -٢** وفي بعض أجزاء البناء الداخلي والخارجي كعنصر يعمل على التوازن والتناسق والانسجام مع العناصر الأخرى كالمساحات والأشكال والألوان ضمن التكوين الفني العام للمنمنمة، مما يشيع الشعور بالراحة والبهجة النفسية.

وقد استخدم الواسطي أيضاً النبات من أشجار وأزهار كعنصر زخرفي، وذلك لملء الفراغ كي يكسب الصورة توازناً بين عناصرها الأخرى من أشكال وأحجام وألوان، كما في لوحة (المقامة القهقرية) **شكل ٢٥** التي يبدو فيها أبو زيد بين شجرتين يلقي ألغازاً على جماعة من الناس. ولكي تؤدي الشجرة غايتها من ذلك، يعمد إلى تحويرها، كما في اللوحة السابقة، مما يعطي للوحة وحدة الأشكال الهندسية

كالمربع والمستطيل **شكل - ٨** التي تمثل جلسة طرب، تغطي الشجرة المحورة الزاوية العليا من الصورة، لتكمل تحديد الشكل الرباعي للوحة، بينما تحدد النباتات المحورة الجانب الأيسر من الإطار والنصف اليساري من الأسفل، لتتعانق مع زخرفة لباس الأشخاص الجالسين في هذه الزاوية، كما أن هناك صورة الماء المتدفق إلى البركة (وسط الصورة) المعبّر عنها بالزخرفة المعروفة (بتجمع الديدان). أما الشجرة المحورة في لوحة (المقامة الملطية) **شكل - ٢٦** التي يلتقي فيها أبو زيد بعشرة أشخاص، بينهم الحارث، فإنها تفرد أغصانها كي تكسب اللوحة شكلاً مستطيلاً ترتاح إليه العين بما فيها من تناسب بين الأبعاد من جهة، وتخفف من حدة الرتابة في وضعية الأشخاص القابعين تحتها في تتابع متماثل من جهة ثانية بما تحمله من فراغات بين الأغصان. والملاحظ في هذه المنمنمة أن الشجرة المحورة تبتعد عن الواقع بما تحمله من أوراق وثمار موهومة، وبما لها من جذع دقيق يبعدها كلياً عن الواقع الطبيعي، لأنه لايتناسب مطلقاً مع عظم ماتحمله من أغصان لم يقصد منها إلا أن تؤدي المهمة الزخرفية التي أرادها الواسطي مما أشرنا إليه.

وأحياناً أخرى يجعل الواسطي من عنصر النبات إطاراً كاملاً للصورة، كما في لوحة (المقامة الصنعائية) **شكل - ٢٧** التي يحيط أشخاصها شريط مجدول من وريقات النباتات البسيطة على شكل نصف دائرة ليوحي بالانغلاق (شبه الكامل) المعبر عن موقف أبي زيد (وقد افتضح أمره) إذ ينزوي مع رجل آخر في مكان متواضع يتعاطى

فيه الخمرة بعد أن كان يعظ الناس ويدعوهم إلى الزهد والتقوى، وأمامهما الحارث الذي يلحق بأبي زيد ويكشف حقيقة تقواه.

وقد يشكل النبات زخرفياً نصف إطار أو شبه إطار للصورة، كما في لوحة (المقامة المروية) **شكل - ٢٤** التي يبدو فيها أبو زيد وهو يصغي لحديث الحارث؛ فالشجرتان هنا تحدّان الصورة من الجانبين وبشكل يتفق فيه تحوير كل منهما مع موقف من بجانبها، ومع مايلبس من ثياب، أما الجانب السفلي من الإطار فهي نباتات من زهور وأعشاب وأوراق تكمل ذلك التوافق.

ولئن كان النبات محوراً في بعض الصور إلا أنه جاء طبيعياً في صور أخرى؛ فالشجرتان في لوحة (المقامة الدمياطية) **شكل - ٢٨** تبدو إحداهما على اليسار محورة، بينما الأخرى على اليمين تمثل شجرة دفلى حقيقية، وينسجم منظر كل من الشجرتين بشكلهما وألوانهما مع الأشخاص الذين تظللهما من حيث مواقفهم وملابسهم بألوانها وزخارفها. وهناك منظر آخر لشجرة طبيعية تتوسط إحدى اللوحات، يستظل تحتها الحارث وأصدقاء له، وهي أقرب ماتكون إلى شجرة دفلى مزهرة **شكل - ٢٩** إنما يبدو التحوير في سلوك أبي زيد الذي يقف إلى اليسار، والذي تصفه (المقامة الدينارية) بأنه يدعي العرج، وعليه أسمال بالية لكنه يجيد الكلام ويحفظ الشعر ويمتلك ناصية البيان. كما أن الشجرة في لوحة (المقامة البغدادية) **شكل - ٣٠** تمثل شجرة بلوط حقيقية، بينما يبدو أبو زيد تحتها هو المحور بتنكره في زي امرأة. كذلك الشجرتان في لوحة دفن الميت (المقامة

الساوية) شكل - ١٤ تبدوان من أشجار النخيل الفتية غير المثمرة، من غير زيف أو تحوير، بينما يبرز الواسطي التحوير الذي يعبر عن معنى الزيف وغير الطبيعي في منظر النساء اللواتي -وهن في المناحة على الميت- يكشف بعضهن عن أذرعهن، ويلبسن الثياب الحمر، وتحمل نظراتهن معنى الشهوة إلى من يتطلعن إليه من الرجال. ربما يكون التناقض الصارخ في اللوحتين الأخيرتين مقصوداً أو غير مقصود، إذ تمليه على المصور طبيعة العمل الفني، إلا أنهما على كل حال تمثلان مفارقة محببة ومقبولة بين وجهي الطبيعة والإنسان بما تحمل من معنى أو مغزى، وعندئذ لايكون النبات في هاتين المنمنمتين عنصراً زخرفياً فحسب، إنما يكشف عن معنى من معاني الحياة.

أما تلك اللوحة التي تمثل منظراً في إحدى جزر المحيط الهندي، اللوحة الثالثة من (المقامة العمانية) **شكل - ٣١** والتي يصور فيها الواسطي أشكالاً لطيور وحيوانات أخرى غريبة، ويعتبرها ثروت عكاشة محورة كحال الأشجار التي تبدو في الصورة[٤٥] ويعدّها رايس أنها تمثل أسلوباً جديداً "وعلامة لبداية مرحلة هامة جداً في تطور رسم المناظر الطبيعية في الفن الإسلامي"[٤٦] فإنها ليست كذلك. ففي رأينا أن الواسطي هنا يستحضر إلى الذهن عن طريق الخيال مغامرات البحارة العرب في المحيط الهندي، الذين كانت لهم صولات وجولات في رحلات تجارية وصلت بهم إلى موانئ الصين ويذكّر بتراث العرب البحري الذي يمتد إلى مايقرب من أربعة قرون سبقته، فيستعيد ذكرى تلك المغامرات، ويختصر فيها أربعمائة عام من

ذلك التراث ليصوره في هذه اللوحة التي تشير إلى ماواجهه أولئك المغامرون في تلك الجزر النائية التي تغلفها الأساطير، كجزر الواق واق، وجزيرة النساء، وتلك التي أرسى البحارة على ظهرها فإذا هي سلحفاة ضخمة، وماشاهدوه من نباتات وأشجار غريبة وثمار عجيبة وطيور خرافية كالرخ والسمندل، ومخلوقات غير طبيعية كعرائس البحر، والحيونات التي تغير جنسها، مما ورد ذكره في كتب الرحالة والجغرافيين العرب مثل (رحلة التاجر سليمان) الذي يرجع تأليفه إلى عام ٢٣٧هـ/٨٥١م. وكتاب (عجائب الهند، بره وبحره وجزائره) ٤٠٤هـ/ ١٠١٣م. الذي جمعه وأضاف عليه أبو زيد حسن السيرافي، وكتاب (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) لزكريا بن محمد القزويني ١٢٠٣ - ١٢٨٣م. [٤٧] وماجاء في كتب الجغرافيين والمؤرخين فيما بعد، وشاع في القصص الشعبي كحكايات (ألف ليلة وليلة) و(رحلات السندباد البحري).

والحديث عن دور الزخرفة النباتية بما يشبه الإطار، يستدعي الحديث عن دور زخرفة البناء من الداخل في هذا المجال، بكل مايمتاز به هذا الداخل من عقود وأقواس ومحاريب وحشوات وعوارض خشبية ومايزيّنها من ستائر. فإلى جانب إبراز الواسطي هذه العناصر في تكوين زخرفي يوحي بما يحمله معنى اللوحة، فإنه يستخدمها لتعطي اللوحة شكلها الفني، أو بما يشبه الإطار في بعض الأحيان دون قصد منه أن تكون إطاراً حقيقياً، وهو ليس بعاجز عن أن يفعل ذلك، ولو فعله لاتخذت المنمنمة طابع الجمود والانغلاق، إنما القصد من ذلك أن

يكسب اللوحة نوعاً من الشعور الموحي بالتكامل الذي لاانغلاق فيه، ليبقى للخيال عمله، إذ يتيح له التصور بأن هذه الغرفة أو هذا الجزء من المسجد أو هذا المتكأ الذي يجلس فيه إنسان ما كقاض أو حاكم أو معلم، إنما هو جزء مقتطع من كل، حتى وإن لم يرسم - هذا الكل - إلا أنه يمكن تصوره بعين الخيال.

وهذا ماينطبق أيضاً على استخدامه الشخوص أحياناً في وضعيات تحدد الإطار بشكل هندسي من مربع أو مستطيل أو مثلث أو شبه منحرف. نقول يتخذ الشخوص لتحديد شكل الأطار وليس إطاراً حقيقياً، فاللوحة الأولى من (المقامة الرازية) **شكل - ٣٢** التي يبدو فيها أبو زيد يعظ بجمع من الناس، توحي بنوع من التكامل كما توحي بالانتظام الذي يمثله التقابل في وضعية الأشخاص، لكنها في الوقت نفسه لاتتصف بالانغلاق، إذ أن الفراغ المتروك دون تحديد من الجهة اليسرى ومن غير أن يبدو في اللوحة أي أثر لعمارة أو زخرفة للبناء من الداخل، يوحي بأن المكان هو جزء من مكان فسيح أو ساحة عامة. أما عندما تمثل الزخرفة إطاراً حقيقياً مغلقاً، فإن مايريده الواسطي عندئذ ليس إلا إبراز مايحدّه الإطار، مستقلاً عن كل ماعداه كما في لوحة (المقامة النصيبية) **شكل - ٣٣** التي يبدو فيها أبو زيد وهو يعتلي ظهر ناقته. أو مايوحي بالخلوة أو العزلة أو يحمل معنى الضيق المادي أو المعنوي، كما في لوحة (المقامة الكوفية) **شكل - ٣٤** التي تبدو فيها المرأة وراء مغزلها وعلى الباب من الداخل يقف أبو زيد وابنه، وفي اللوحة الأولى من (المقامة العمانية)**شكل-٦** التي تمثل حادثة الولادة،

وفي لوحة (المقامة الفرضية) **شكل - ٣٥** .التي تمثل شخصاً قابعاً في غرفة، أبى أن يستضيف عنده أبا زيد للنوم.

وتتباين الزخرفة على الثياب بين الرجال والنساء، وبين الموسرين والفقراء من كلا الجنسين. ويصور الواسطي المرأة في منمنماته أكثر حرية وأكثر اختلاطاً بالرجل كما هو معروف في عصره، كما يهتم بإبراز مفاتن وجهها. وتبدو ملابسها في كثير من الأحيان قريبة من ملابس الرجال إلا ما تتميز به أحياناً بكثرة الزخارف، وما يميزها عن غيرها من النساء اللواتي يعرضن في سوق النخاسة، ويبرزن فيه مفاتن الجسد، كما في لوحة (المقامة الزبيدية) **شكل - ٣٦** أو يظهرن بنقاب شفاف تفرضه مناسبات خاصة. وقد أبدع الواسطي في رسم هذا النقاب كما في لوحة (المقامة البغدادية) **شكل - ٣٠** واللوحة الأولى من (المقامة الرازية) **شكل - ٣٢** وجعله ينسدل بشفافية على القسم الأسفل من الوجه، مثلما أبدع في تصوير الإبل في أوضاع مختلفة فردياً وجماعياً، وفي رسم الجماعات والحشود المتراصة الإنسانية والتجمعات الحيوانية من خيول ودواب أخرى.

أما الهالات أو الدوائر الملونة التي تحبس الهالات، والتي كانت منتشرة في التصاوير المسيحية والتي لم تكن من صفات القدسية، بل الغرض منها إبراز الوجه [٤٨] فإنها لم تكن تعني شيئاً واحداً عند كل المصورين العرب، بل لها فهم خاص بكل منهم لذلك نجدها حول رؤوس الحكام والأمراء، كما نجدها حول رؤوس الشحاذين.

أما الواسطي فقد قصرها على بعض أشخاصه في عدد محدود من

المنمنمات لاتتجاوز الإثنتي عشرة، وذلك لمجرد الدلالة والتمييز؛ فعدا عن وجودها حول رأس الخليفة والأتابك وحول وجه بعض القضاة والولاة، نراه يحيط بها رؤوس بعض الأشخاص. ففي لوحة (المقامة البغدادية) شكل - ٣٠ التي تحكي وقوف أبي زيد متنكراً أمام جماعة من الشعراء، خصّ بها بعضهم ليرينا أن ليس كلهم شعراء. وفي اللوحة الثانية من (المقامة الرازية) شكل٣ ميز بها رجال السلطة عن عامة الشعب من الحشد المتجمع دون أن تظهر وجوههم، لأنه صورهم من خلف.

ماوراء القيمة الاجتماعية لرسوم الواسطي:

صحيح أن فن التصوير كحال الأدب كان في خدمة السلطان، لكن الأدب كان يتناقله محبوه وعشاقه والمشتغلون في صناعته دون أن يفتقد أناساً يصورون في شعرهم أو نثرهم ظلم الدهر والحكام، وتهتك الخلفاء واستهتار السلاطين، وفقر الشعب وبؤسه وشقاءه، ويغمزون أو يلغزون بسخرية الى بعض الأحداث.

وفن الواسطي يمثل روح القرن الثالث عشر في المنطقة العربية؛ لكن تلك الروح الفردية المخنوقة في بلاط الحكام. ففنه ظل أسير الطبقة الغنية المترفة، بعيداً عن متناول الشعب "فاختصت به طبقات الأشراف القليلة العدد، فكان الأغنياء وحدهم هم الذين يستطيعون الاحتفاظ بالفنان الفقير المخلص لفنه، فقراً وإخلاصاً أنتجا هذه الروائع التي تتطلب الكثير من الجدة والأناة"(٤٩)، بل إنه لم ير النور بين أيدي الدارسين، ومن ثم أمام عيون الجماهير المتلهفة لرؤية مايخبئه التراث من

عبقرية العرب في مجال الفن، إلا بعد أن مرت قرون، وتعاقبت أحداث وعفا الزمن تماماً على المجتمع الذي عاشه الواسطي، بل وبعد أن امحت واسط من الوجود فلم يبق منها إلا أطلال خربة.

ولو كان التواصل في العمل الفني قائماً بين فناني ذلك العصر، أو بين الفنان والجمهور، لاتخذ الفن عندئذ طابعاً شعبياً جماهيرياً، ولحدا بالفنان أن يرسم أحداث ذلك العصر والعصور التالية لا كما سجلها الهمذاني أو الحريري أو غيرهم، بل كما يراها أمام عينيه أو يسمعها بأذنيه أو يتصورها بخياله، ولكنّا رأينا الفنان عندئذ يصور كيف استباح الغزاة بغداد أو دمشق أو حلب أو غيرها من المدن، وكيف جعلوا من جماجم القتلى تلالاً وراءهم، أو يصور قتالاً يدور بين طائفتين في أحد أحياء المدينة الواحدة، أو لصوصاً من قطاع الطرق، أو خليفة تسمل عيناه أو حرمة تنتهك أو غير ذلك.

ولكن لأن الفن كما قلنا كان حبيس جدران البلاط، ووقفاً على الطبقة المترفة المتنعمة، وفي خدمة الحاكم من أجل متعته ومسراته وإرضاء رغباته وإشباع غروره للمباهاة في استكمال حياة الترف، فإن الفنان لم يكن هو الذي يقرر موضوع الفن بل مسخراً لما يقرره الحاكم، أو لما يتيحه من مجال، أو لما يعرض عليه في أن يختار أحد النصوص المخطوطة للتعبير عنها بالخط واللون. وعندئذ لايجد الفنان ذو الروح الواعية أفضل من كتاب يعرض صوراً ـ مغلفة بالبلاغة والأدب ـ لما وصلت إليه حال الناس في المجتمع، ويستطيع بما يمتلك من موهبة أن يتلاعب بموضوعاته، وأن يختار مايريد التعبير عنه. وعلى

ذلك فإن حكايا المقامات لاتلزم الواسطي بأن يرسم مايريد الحريري إبرازه فحسب، بل هناك اختيارات. ويبقى خيال الواسطي هو الذي ينطلق بحرية لأن يصور بريشته إحدى هذه الاختيارات.

وإذا كانت مقامات الحريري تمثل فناً من فنون الأدب العربي، مما يجعل عشاق الأدب يقبلون عليها بشغف بما فيها من لطائف ونوادر مسلية، وكانت مجالاً واسعاً للمشتغلين في اللغة لما فيها من الصنعة وغريب اللفظ، فإنها تعرض في الوقت نفسه لوحات تمثل المجتمع العربي في أواخر الخلافة العباسية، وتصور النموذج البشري لإنسان ذلك العصر ممثلاً ببطل المقامات (أبو زيد السروجي) الذي يعيش على النصب والاحتيال والمراوغة من أجل تحقيق مآربه.

ولمّا كانت العادات والتقاليد تعيش لفترة طويلة من الزمن في مجتمع ما، وتستمر المظاهر الاجتماعية فيه على حالها دون تغير أو تبدل، إن لم يكن التغيير على أسوأ، والخرق على ازدياد في اتساعه، فإن الواسطي عندما صور مقامات الحريري، لم يقصد الى مجرد التزويق الذي يهدف الى المتعة، إنما قدم لوحات تحكي حقيقة المجتمع الذي عاش فيه.

صحيح أنه عرض صوراً من حفلات الشراب والرقص والطرب، ومجالس القضاء، والاحتفالات بالأعياد، وارتياد المجالس للصلاة وسماع خطب الوعظ، لكنه كان يرمي من وراء كل ذلك- كما نرى- الى فضح مظاهر الحياة اليومية التي يعيشها الناس، ويبرز حالة التناقض الحاد بين الغنى والفقر، بين قيمة العمل وحياة اللهو، بين

الحاكم والمحكوم، بين العبد والسيد، بين الحق والباطل. ويكشف عن حقيقة الممارسات التي انساق الناس إليها بعيداً عن أي رادع أو مروءة، أو سجايا نبيلة يتصف بها الإنسان العربي، أو قيم وتعاليم يحث عليها الدين الإسلامي. فإلى جانب مايعرضه من مجالس الطرب كما في لوحة (المقامة القطيعية) **شكل ـ ٨** هناك صورة الفلاح الكادح في اللوحة نفسها، والى جانب سوق النخاسة لبيع الإماء والغلمان كما في لوحة (المقامة الزبيدية) **شكل ـ ٣٦** تبدو السوق التجارية التي يرتفع فيها الميزان كرمز للعدالة في البيع والشراء. أما مجالس القضاء فتعقد لأمور تافهة الى جانب ماتلمح إليه من شهوات الحاكم وبلاهته وغبائه، كما في (المقامة الرحبية) **شكل ـ ٢٣** ومواعظ الخطباء في المساجد لاتبطن إلا الخبث والدجل عند من اتخذوا من الدين ستاراً لخداع البسطاء.

والواسطي من وراء كل ذلك يبدو شاهداً على ذلك العصر الذي كان ينذر بالتفسخ والانهيار، وواحداً من الذين عانوا محنة التمزق الذي اعتراه، وممثلاً حياً لضمير الطبقة الشعبية (العامة) المسحوقة والمتمردة في آن، وقد نما الوعي العربي في أوضح مظاهره ضد الفوضى والظلم والسلطة الأجنبية، وغزوات المغول والصليبيين.

إن كل الذين تحدثوا عن القيمة الاجتماعية لرسوم الواسطي لم يخرجوا بأكثر من أنها مرآة لذلك المجتمع. ربط بعضهم بين ازدهار فن التصوير في عصر الواسطي والتسامح الذي تميز به الخليفة العباسي الناصر لدين الله طوال حكمه (٥٧٥ ـ ٦٢٢هـ)/(١١٨٠ ـ

١٢٢٥م)[٥٠] ومنهم من كان أعمق تحليلاً في الكشف عن التناقضات الاجتماعية[٥١]. لكن ما من باحث ربط بين الروح التي تحملها صور الواسطي وروح العصر الذي عاشه الواسطي في ظل حكم الخليفة الناصر الذي يعد عهده مرحلة من مراحل تطور الوعي العربي. كان ينمو فيه هذا الوعي لدى فئة تتخذ صفة الحركة الشعبية، وتبرز "في أدوار التخلخل السياسي، وخاصة بعد تسلط العناصر الأجنبية من جند ترك ومن بويهيين وسلاجقة، وأن حركاتهم كانت متصلة- مع فترات قصيرة من الركود- منذ أوائل القرن الرابع الهجري الى مابعد الغزو المغولي"[٥٢] ونعني بهذه الفئة أو الحركة ماعرف بطوائف أو تنظيمات العيارين والفتيان الذين جعل الخليفة الناصر لدين الله من حركتهم (فتوة رسمية) "فلقد غدا المجتمع في أخريات الخلافة العباسية متفرق النزعات، مشتت الطاقات. وربما كانت ظاهرة الفتوة محاولة من المحاولات المتعددة للم الشعث ورأب الصدع"[٥٣] وهذا مادعا الخليفة الناصر الى القيام "بدور هام في إعادة تنظيم هذه المنظمات وتوحيد صفوفها، إذ انخرط في سلك الفتوة وجعل نفسه رئيس الحركة، وحاول أن ينشر نظامها في البلاد الإسلامية وأن يتخذ منها سنداً للخلافة الناهضة"[٥٤]. وكان على مايذكر المؤرخ ابن الساعي أنه اختار الشيخ الزاهد عبد الجبار البغدادي وتفتّى إليه "فدخل في ذلك الناس كافة من الخاص والعام، وسأل ملوك الأطراف الفتوة، فنفذ إليهم الرسل ومن ألبسهم سراويلات الفتوة بطريق الوكالة الشريفة، وانتشر ذلك ببغداد وتفتى الأصاغر والأكابر"[٥٥]. وأتاحت له مدة حكمه الطويلة أن يركز "مقاييس الفتوة في الأخلاق

والفروسية" ويوسع نطاقها الى البلاد الأخرى كسورية ومصر "وأن يوحد الكلمة ويجمع الصفوف. وعمل في سبيل ذلك على توثيق صلته بالمثقفين من جهة، وبالعامة والفتوة من جهة ثانية، وتعاون مع مختلف المذاهب"(٥٦) وبذلك "عاد بهذا النظام الى أصوله الأولى (فتوة السلف الصالح)"(٥٧).

وقد تجلى هذا الوعي واضحاً في روح الطبقة الشعبية التي كان يرأسها هذا الخليفة، وفي روح اللغة العربية وآدابها، وفي الآثار الفنية التي رافقت الحركة الثقافية وماتتميز به من طابع خاص، في الوقت الذي بدأت تظهر فيه بوادر الوعي القومي لدى الشعوب الأخرى التي عاشت في ظل الإسلام والشريعة الإسلامية.

ويرى الدكتور الدوري أن هذا الوعي الذي ظهر في المجتمع العربي "بان في تيارين أساسيين: تيار قومي وتيار إسلامي، وكان بينهما تداخل كبير في كثير من الأحيان، ولكن نمو هذا الوعي وماتعرض له من خبرات، أدى الى بلورة الوعي القومي الحديث"(٥٨)

وهنا نتساءل: ماموقع الواسطي ورسومه من مسيرة هذا الوعي؟. وماهي الدلالات التي نستشفها من وراء ذلك الأثر الأدبي (مقامات الحريري)، ومن وراء هذا الجانب الفني الذي عبر الواسطي عنه بروحه وخطوطه وألوانه؟؟.

تطلعنا المقامة الخمسون (المقامة البصرية) أن بطلها(أبازيد)السروجي عاد الى بلدته سروج بعد أن فارقها العلوج، ولبس الصوف وأم الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف. وكانت توبته "كناية عن

الرفض لواقعه الأليم... فلا يريد الحريري لبطله أن يكون رمزاً أبدياً للضلال بأن يجعل من الراوي اقتراحاً للمجتمع الفاضل كما فعل الهمذاني، بل أراد أن يغيّر واقعه تغييراً تاماً، وهذا الذي يمنح المقامات الحريرية صفة التكامل"[٥٩]

أما الواسطي فحسبه أن يكون أبو زيد في بلدته التي طُرد منها الصليبيون، وهي إشارة الى تحرر المجتمع بالخلاص من الأجنبي الدخيل، وأن يصوره في المسجد، كما يظهر في لوحة (المقامة البصرية) شكل - ١٨ لاإماماً أو واعظاً - كما تقول المقامة- بل واحداً من المصلين الذين رأوا صلاح المجتمع في العودة الى مايفرضه الدين القويم، فنستشف من خلال ذلك، ومما عرضناه، جوهر هذا الوعي الذي تحدثنا عنه.

هوامش الفصل الأول

(١) التصوير والنقش: التصوير بمعنى هو إحداث شكل ممثل بطريقة من طرائق الفنون نحو الرسم والنحت، وبمعنى آخر تلوين الشكل الممثل. وهذا المعنى (الثاني) هو مايعنيه النقش؛ فالناقش من يمثل الأشكال على اختلاف أنواعها مع استعمال الألوان، وهو على خلاف مايقصده المعاصرون بمعنى الحفر أو النقر. والرقوم هنا خير من النقوش، فالنقش في الخاتم مثلاً لايفيد الحفر، بل هو إحداث شكل.

والتزويق: التحسين والتزيين، ويقال ذلك في صناعة الكتاب.

أما الترقين: فهو تزيين الكتاب أو الثوب بالنقوش والأصباغ البراقة الرفافة في الخطوط والرسوم.

وقد رجعنا بشأن هذه الألفاظ الى (مصطلحات عربية لفن التصوير) للدكتور بشر فارس، منشورات المجمع العلمي المصري، القاهرة ١٩٤٨

(٢) المنمنمة مصطلح من وضع بشر فارس، ويعني (الصورة الصغيرة أو التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب). انظر مجلة (الكاتب المصري) ع يوليو ١٩٤٧ ص٣٣٧ وكذلك المرجع السابق.

(٣) أطلق عدة تسميات على هذه المدرسة، منها مدرسة سورية ومابين النهرين أو مدرسة بغداد أو العراق أو المدرسة العباسية أو السلجوقية. وقد آثرنا تسمية (مدرسة التصوير العربية) لما تحمل من طابع تجلى في حواضر متعددة من

أقطار الوطن العربي.

(٤) طارق الشريف (الفن واللافن) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣ ص٩٧

(٥) الدكتور ثروت عكاشة (فن الواسطي من خلال مقامات الحريري) دار المعارف بمصر ١٩٧٥ ص،٢٠ وكذلك (التصوير الإسلامي، الديني والعربي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٧ ص٣٢٧

(٦) نقلاً عن مصطفى جواد من مقال بعنوان (التصوير عند العرب) مجلة (الثقافة) المصرية ع٢٥٣ تاريخ ٢ نوفمبر ١٩٤٣ ص١٠٥٤ ويعقب جواد على كلمة كوّريها بقوله "كأنه فعل أمر من تكوّرين تكويراً"

(٧) ياقوت الحموي (معجم البلدان) دار بيروت- دار صادر، بيروت ،١٩٥٧ المجلد الخامس، ص ٣٤٧ . وانظر أيضاً أنور الرفاعي (تاريخ الفن عند العرب والمسلمين) دمشق ط،٢ دار الفكر ١٩٧٧ ص،٣١ وأيضاً شاكر حسن سعيد (الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي) وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٦٠ هامش(٤) ص١٩

(٨) أتابك لفظة تركية وهي لقب كان يلقب به مربو أبناء ملوك السلاجقة، والكلمة مركبة من أتا بمعنى أب، وبيك بمعنى كبير أي المربي الكبير. عن (المعجم الذهبي) للدكتور محمد التونجي، بيروت ١٩٧٠

(٩) يمكن الرجوع الى د. حسن ابراهيم حسن (تاريخ الإسلام السياسي والديني والاجتماعي) ط،١ مكتبة النهضة المصرية، الجزء الرابع ١٩٦٧

(١٠) الدكتور حسين مؤنس (عالم الإسلام والعروبة أمام العدوان الصليبي الطويل المدى) مجلة (العربي) ع١٤٩ ابريل ١٩٧١ ص٨٦

(١١) د. حسين مؤنس (المغول والإسلام) مجلة (العربي) ع١٥١ ص٢٠

(١٢) د. محمد رجب النجار (حكايات الشطار والعيارين في التراث

العربي) الكويت، سلسلة عالم المعرفة، أيلول ١٩٨١ ص٤١٣

(١٣) هو أبو محمد القاسم بن علي الحريري (٤٤٦-٥١٦)هـ. من أعلام الأدب واللغة. ولد في قرية (مشان) قرب البصرة، من أشهر كتبه (المقامات) و (درة الغواص في أوهام الخواص).

(١٤) د. يوسف نور عوض (فن المقامات بين الشرق والغرب) دار القلم، بيروت ١٩٧٩ ص١٤١

(١٥) المرجع السابق، ص١٥٥

(١٦) د. شوقي ضيف (عصر الدول والإمارات) دار المعارف، القاهرة، ص٤٧٤

(١٧) د. جميل سلطان (فن القصة والمقامة) دار الأنوار، بيروت ١٩٦٧ ص١٤٩

(١٨) (المقامة البصرية) وهي الأخيرة من مقامات الحريري

(١٩) زكي محمد حسن (التصوير في الإسلام عند الفرس) لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٦ ص،٢٨ والدكتور حسن الباشا (التصوير الإسلامي في العصور الوسطى) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٩ ص١٠٨

(٢٠) عيسى سلمان (الواسطي يحيى بن محمود رسام وخطاط ومذهب ومزخرف) بغداد، ١٩٧٢ ص،١٩ أما المخطوطة فتتألف من ١٦٧ ورقة تحتوي على ٩٩ منمنة. والورقة ٢٨X٣٧سم.

(٢١) زكي محمد حسن (م.س.) الصفحة نفسها.

(٢٢) حسن الباشا (م.س.) ص١٠٧

(٢٣) انظر تفصيل ذلك في كتاب ثروت عكاشة (التصوير الإسلامي، الديني والعربي) (م.س) الفصل السادس من الباب الثاني.

(٢٤) من بحث قدمه د.حسن الباشا في الندوة الدولية لتاريخ القاهرة في

إبريل عام ١٩٦٩ بعنوان (التوافق في الأسلوب بين أدب مقامات الحريري وبين تصاويرها القاهرية) ونشر في مجلة (المجلة) ع١٤٩ تاريخ مايو (أيار) ١٩٦٩ ص٦٢

(٢٥) ول ديورانت (قصة الحضارة) مج٤ ج١٢ ترجمة محمد بدران. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط٣، ١٩٧٤ ص٢٤٥

(٢٦) انظر زكي محمد حسن (م.س.) ص٢٥

(٢٧) بشر فارس (منمنة دينية تمثل الرسول العربي، من أسلوب التصوير العربي البغدادي) منشورات المجمع العلمي المصري، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٤٨ ص١٠-١١

(٢٨) بشر فارس (المرجع السابق) ص١٧

(٢٩) (الفن العراقي المعاصر) الكتاب الأول، فن التصوير، وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٧ ص٢٤، عن د.محمد مكية (تراث الرسم البغدادي) المنشور بمناسبة مهرجان الواسطي، عام ١٩٧٢ .

(٣٠) نقول (الشرق الأدنى) وهو المصطلح الصحيح لما يسمى خطأ بالشرق الأوسط.

(٣١) ضرار القدو (ملامح مدرسة الموصل وشمال العراق في التصوير) مجلة (آفاق عربية) ع تموز ١٩٨٥ ص١٤٤ .

(٣٢) شاكر حسن سعيد (م.س) ص ١٤ .

(٣٣) نعمت اسماعيل علام (فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية) دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ص١٣٣ .

(٣٤) فيصل لعيبي (الواسطي رائد عظيم) مجلة (الأقلام) ع١٢ س٧ ص ٦

(٣٥) ابراهيم جمعة (يحيى بن محمود الواسطي مصور مقامات الحريري)

مجلة (الثقافة) المصرية ع٦ تاريخ ٧شباط ١٩٣٩ ص١٧ .

(٣٦) د. جواد علي (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) دار العلم للملايين، بيروت ط١، ١٩٧٠ ج٤ ص٣٠٣ .

(٣٧) حسن ابراهيم حسن (م.س) ص٦٢٥ .

(٣٨) جواد علي (م.س) ص٦١٠ .

(٣٩) شاكر حسن سعيد (م.س) ص ٦ .

(٤٠) ثروت عكاشة (فن الواسطي من خلال مقامات الحريري) (م.س) ص ١٤ .

(٤١) انظر بيا أرغون (تاريخ المنظور) ترجمة مصطفى كفالة وفتحي المشيطي، مجلة (الثقافة العربية) الليبية ١٩٨٥/٧ ص٨٠ .

(٤٢) الياس زيات (تقنية التصوير ومواده) كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق ١٩٨١ ص ١٠١ .

(٤٣) فيصل لعيبي (الواسطي رائد عظيم) (م.س) الصفحة نفسها.

(٤٤) مقالة (تاريخ المنظور) (م.س) ص ٨٤ .

(٤٥) ثروت عكاشة (فن الواسطي..) (م.س) ص ٨٢ .

(٤٦) دافيد تالبوت رايس (الفن الإسلامي) ترجمة د.منير صلاحي الأصبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٧ ص١٢٠ .

(٤٧) انظر الحديث عن تلك الجزر د.أنور عبد العليم (عجائب بحر الهند، من التراث البحري) مجلة (الدوحة) الأعداد ١٠٩ ص٣٥ و١١١ ص٧٤ و١١٢ ص ١٣٠ .

(٤٨) بشر فارس (م.س) ص ١٤ .

(٤٩) ول ديورانت (م.س) ص ٢٥٢ .

(٥٠) من أولئك ريتشارد ايتنغهاوزن في كتابه Arab Painting ص ٨١ وإني أشير الى الطبعة الانكليزية، إذ ليس بين يدي الطبعة العربية (فن التصوير عند العرب) ترجمة د.عيسى سلمان وسليم طه التكريتي.

(٥١) نعني بذلك الفنان شاكر حسن سعيد في (الخصائص الفنية والاجتماعية..) مرجع مرّ ذكره.

(٥٢) د.عبد العزيز الدوري (مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي) ص ٧٧ .

(٥٣) د.عبد الكريم اليافي (الفتوة في الحضارة العربية وصلاتها بالحياة الاجتماعية) مجلة (المعلم العربي) ع شباط ١٩٧٠ ص ١٠ .

(٥٤) د.عبد العزيز الدوري (الجذور التاريخية للقومية العربية) دمشق ١٩٧٨ ص ٥٤ .

(٥٥) عبد الكريم اليافي (م.س) ص ٥ .

(٥٦) عبد العزيز الدوري (مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي) ص ٩٣

(٥٧) د. محمد رجب النجار (حكايات ا لشطار والعيارين في التراث العربي). (م.س) ص١٥٥ ويعني بفتوة السلف الصالح ماكانت تحمله لفظة الفتوة من معاني الشجاعة والكرم ومكارم الأخلاق، لأنها فيما بعد اتخذت دلالات مختلفة. انظر بهذا الصدد ص١٣٨ ومابعد، وأيضاً مقال د.اليافي السابق الذكر.

(٥٨) عبد العزيز الدوري (الجذور التاريخية..) (م.س) ص ٥٦ .

(٥٩) يوسف نور عوض (م.س) ص ١٧٣ - ١٧٤ .

الفصل الثاني:

الدراسات الحديثة حول الواسطي واستلهام التراث

- الواسطي واحد من مصوري المقامات
- بداية الدراسات حول الواسطي ومدرسته
- اكتشاف الواسطي واستلهام التراث.
- مهرجان الواسطي وما أعقبة من دراسات.

ـ الواسطي واحد من مصوري المقامات:

حظيت مقامات الحريري (٤٤٦ ـ ٥١٦ هـ.) باهتمام المصورين العرب، ومن بين المخطوطات المصورة لهذه المقامات، كان أشهرها مخطوطة الواسطي التي يرجع تاريخها إلى سنة ٦٣٤هـ/١٢٣٧م.

وكان اسم يحيى بن محمود الواسطي يرد في كتب المستشرقين التي تؤرخ للفن العربي الاسلامي، أو خلال دراساتهم الفنية حول ماأسموه بالمدرسة العباسية أو مدرسة العراق أو بغداد، أو المدرسة الرافدية. ولم تكن هذه الدراسات التي تذكر اسم الواسطي إلى جانب أسماء آخرين غيره، أو تخص فنه بشيء من التعقيب والتحليل،أكثر من أنه في تصويره مقامات الحريري كان أبرز ممثلي هذه المدرسة، وأن "صوره بديعة رائعة،تحوي رسوماً آدمية، كما تصور مناظر الحياة الاجتماعية تصويراً واقعياً. فنرى فيها عرب القرن الثالث عشر الميلادي وهم في المسجد أو الحقل أوالصحراء أو الخان أو المكتبة، كما نراهم

يحتفلون بأعيادهم المختلفة. ووجوه كثير من أشخاص تلك التصاوير غنية بالتعبير، كما أن لهذه الصور طابعا زخرفيا واضحاً، ولاسيما تلك التي تكونت من عناصر كبيرة، وسارت وفق الأساليب الفنية التي أرست قواعدها مدرسة بغداد في القرن الثالث عشر" (١)

وفي الربع الأول من هذا القرن يؤلف أحمد تيمور باشا (١٨٧١ - ١٩٣٠) كتابه (التصوير عند العرب) (٢)

ومع أنه يعرض فيه لأنواع التصوير عندهم، معتمداً في ذلك على كثير من النصوص التاريخية والأدبية من كتب التراث، فيذكر منها ماكان على الجدران والثياب والستور والسلاح والخيام والابنية والألواح، ثم يتبعها بذكر التماثيل على أنواعها، ومع أنه يخص التصوير في الكتب بفصل خاص، ويختم كتابه بفصل عن المصورين العرب، وعدتهم لديه تسعة وثلاثون، ذكر بينهم بعض من برع في ملحقات التصوير، كالتذهيب والتزميك (٣) ويعتذر عن ندرة العثور على أمثالهم بعد ضياع ماكتب عن ذوي الفنون وفنونهم، فإنه في كل ذلك لايذكر شيئاً عن الواسطي.

وكان لأحمد تيمور بعض العذر في ذلك، لأن كتابه لم يكن تاريخا للتصوير العربي، أو دراسة فنية لأنواع التصوير التي استعرضها، إنما كان همه كما قال أن يدحض قول القائلين بقصور العرب في هذا الفن البديع (٤) وقلنا إن له بعض العذر لأنه رغم الجهد الكبير الذي بذله في التنقيب عن هؤلاء المصورين في المخطوطات وكتب التراث فإن أيّا منها لم يتعرض لترجمة الواسطي.

بداية الدراسات حول الواسطي ومدرسته:

بدأ اسم الواسطي يبرز في الابحاث العربية الحديثة (الموضوعة) في الفن، خاصة عندما بدأ المختصون يولون اهتماما أكبر بمصوري القرن السابع الهجري (١٣م) من ذلك ماأفرده زكي محمد حسن (١٩٠٨ ـ ١٩٥٧) من فصل خاص بمدرسة بغداد أو مدرسة العراق وأشهر ممثليها في أحدث كتبه عام ١٩٣٦[٥] وماكتبه ابراهيم جمعة حول (يحيى بن محمود الواسطي مصور مقامات الحريري) عام ١٩٣٩[٦]

وتلا ذلك خطوة أخرى، هي الاهتمام بطابع المدرسة التي ينتمي إليها الواسطي وخصائصها الفنية، تمثل ذلك في ماكتبه بشر فارس (١٩٠٦ ـ ١٩٦٣) حول اسلوب مدرسة التصوير العربي البغدادي [٧] وما أصدره من دراسات لبعض المخطوطات العربية المصورة[٨] وكتاب شاكر حسن سعيد حول (الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي) بغداد ١٩٥٩ ، وكتاب حسن الباشا (التصوير الاسلامي في العصور الوسطى) القاهرة ١٩٥٩ .

اكتشاف الواسطي واستلهام التراث:

بدأت فكرة العودة للتراث كما يقول خليل صفية "كوسيلة لتأكيد الهوية القومية وكثورة على الاستلاب الثقافي الغربي" وذلك بعد أن أسهم جيل الرواد الذي ظهر في بداية القرن العشرين، في تكريس النظرة الأوربية للفن شكلاً ومضموناً، ولم تكن هذه العودة تؤكد على مرحلة تاريخية معينة "بل على مجمل الحضارات التي ظهرت على الأرض العربية، في مصر مثلا تظهر الملامح الفرعونية، وفي العراق تظهر الملامح

الأشورية والبابلية، والبعض يتجه إلى الحضارة الاسلامية" [٩]

ففي العراق تنبه بعض الفنانين العرب إلى فن الواسطي، فكان هذا بالنسبة إليهم بمثابة اكتشاف لعظمة الماضي وروعته في ميدان الفن التشكيلي، مما جعلهم يستلهمون روع التراث الحضاري بحثاً عن الأصالة في حركة ابداعهم الفني. من ذلك ما اكتشفه بوعي ناضج الفنان العراقي جواد سليم (١٩١٩ - ١٩٦١) عندما وقع على بعض صور الواسطي لمقامات الحريري عام ١٩٤١ عند صديقه الفنان عطا صبري (١٩١٣- ١٩٨٧) الذي كان قد كلف وقتئذ بتكبير بعض الرسوم المصفرة ليحيى الواسطي عن نسخة من مجلة فرنسية، وذلك من قبل المرحوم ساطع الحصري [١٠] وكان لهاذا الاكتشاف في نفسة فعل السحر، حياً فعالاً حتى آخر حياته، "وكان إحساسه بانتمائه إلى التقليد العراقي العربي قد بدأ.. وعندما كتب إليه صديق يقول له إن العراق بلد عديم الألوان، وهو لهذا لايصلح لمعيشة الرسام فيه، قال في رسالة له: يأأخي الدنيا كلها ألوان، حتى الوحل الذي في شارعنا ملايين من الألوان.خذ يحيى الواسطي أعظم من ظهر من المصورين في العراق الذي تدعي أنه عديم الألوان، بلاد النخيل. إنه خلد العراق بصوره وألوانه.. أتذكر صورته في مجموعة لمقامات الحريري؟ إنها صورة تمثل مجموعة جمال، وجمال العراق تعرفها جيدا، لايتعدى لونها لون التراب. لقد صورها هذا العبقري العظيم، كل جمل بلون يتناسب مع اللون الذي بجانبه" [١١] ولكن جواداً كما يقول نوري الراوي "لم ينقل الواسطي حين رسم بغدادياته الشهيرة،بل حاول

هضم (التراثي) وصولا إلى (العصري) الذي يملك قدرة التواصل مع الانسان والامتداد مع الزمن في آن واحد، وهذا هو جوهر بيان جماعة بغداد للفن الحديث التي وجهت الأنظار إلى أن مهمة البحث عن (عراقية) الفن العراقي لاتأتي إلا عن طريق الوعي التام بالانتماء للعصر ومدارسه الحديثه، دون الاغفال لانتمائه الحضاري في نفس الوقت" (١٢) لذلك أراد جواد سليم أن يعبر الفن العربي عن أصالته بتجاوزه مدارس الفن الحديثة، فارتد إلى الماضي ليتخذ منه أرضية ينطلق منها، فحقق بذلك الأصالة والحداثة، فقد كانت الحداثة لديه "هي وعيه بالمدارس الغربية ومعرفته بتفاصيل العمل الفني وكيفية الخلق.. أما مسألة الاصالة فهي تلك الكشوفات الحيوية الواعية والمتفاعلة التي رآها في حضارته.. في رسوم الواسطي كشف الألوان المضيئة في الخلق الفني، وبقدر ما عني في اقتناص وتجسيد الحياة اليومية عبر مشاهد أليفة، بقدر ماانطوت تلك المشاهد على قيم اجتماعية وقيم لونية وتكنيكية وعصرية، ولكن أيضا كانت تنطوي على حصيلة كشفه المتأتي من الاطلالة الواعية على التاريخ" (١٣)

ويرى جبرا ابراهيم جبرا أن جواد سليم أصبح في اواخر الخمسينيات يخضع موضوعاته الجنسية في روسومه التخطيطية للتعبير العربي المشحون بأجواء بغداد المثقلة بالتاريخ والفولكلور "حيث يختلط الموضوع العراقي الشعبي بنظريات عن روح الفن العربي، ويستمد من روح المخطوطات القديمة والخط العربي روحا جديدة ويعود إلى مواضيع ألف ليلة وليلة، والفرسان وخيلهم.. ولعل أجملها (حكاية عن النساء

وأن كيدهن عظيم) التي جعلها أشبه بتحية منه إلى سلفه الروحي الواسطي" (١٤)

ومنذ ذلك الحين لم يكن الاكتشاف الذي وصل إليه جواد سليم ملهما إليه وحده فحسب، بل تعداه- وبفضله- إلى جماعة من الهواة الذين التفوا حوله وشقوا طريقهم باتجاه جديد ضمن حركة الفنون التشكيلية العراقية المعاصرة، مالبث أن تبلور في تكوين جماعة بغداد للفن الحديث ١٩٥١ والتي ساهم في تكوينها شاكر حسن آل سعيد (المولود عام١٩٣١) " الذي كانت أعماله في تلك المرحلة منسجمة شديدة الانسجام مع الدعوة التي أطلقها الفنان سليم من أجل اكتشاف العناصر الجمالية في البيئة المحلية، والاتصال بمثال كلاسيكي عربي في الرسم، وكانت أعمال الواسطي بالنسبة إلى جواد (زعيم الحركة) هي ذلك المثال" (١٥) وهذا ما حدا بعفيف البهنسي إلى القول بأن أنصار الفن الاوربي وجدوا أنفسهم بحاجة الى نبي في الفن يهديهم سواء السبيل (١٦) وكان جواد سليم هو أبرز هؤلاء (الانبياء) من المثقفين الفنانين الذين بحثوا عن جذور الفن في الوطن العربي في مداه التاريخي"(١٧)

وعندئذ ورد ذكر يحيى الواسطي (شيخ المصورين العرب) ومدرسة الرافدين لأول مرة في نتاج هذه الحركة الفنية (١٨)، فقد جاء في البيان الذي أصدرته تلك الجماعة في عام تأسيسها: "وهكذا نعلن اليوم ميلاد مدرسة جديدة في فن التصوير ستستمد أصولها من حضارة العصر الراهن. ومن طابع الحضارة الشرقية الفذ، ولسوف نشيد بذلك ماانهار من صرح فن التصوير في العراق منذ مدرسة (يحيى الواسطي)

أو مدرسة الرافدين في القرن الثالث عشر الميلادي، ولسوف نصل بذلك السلسلة التي انقطعت منذ سقوط بغداد على أيدي المغول عن بذلها من أجل حضارتنا، ومن أجل الحضارة العالمية التي تتعاون الشعوب لانمائها" (١٩)

وكانت هذه الجماعة هي أول جماعة فنية تمتلك رؤية ذات طابع حضاري "يهمها اكتشاف الشخصية الحضارية للفنان، وبالضبط اكتشاف طابع الحضارة العربية والمحلية والاسلامية في الفن" (٢٠)

وهذا ماعبر عنه جميل حمودي (ولد عام ١٩٢٤) وهو من جيل الفنانين الرواد في العراق. فهو يرى أنه هو وغيره من الشباب الذين يطمحون إلى إتقان صناعة الرسم لم يكن أمامهم - وهم مقطوعون عن تراثهم القديم - سوى النموذج الأوربي الذي تأثروا به عبر أشياء كان اكثرها ممسوخا "وهذا الانقطاع وضعنا في جو حيرة، وجعلنا نعمل بشكل مزدوج. وهذه الازدواجية على أهميتها كانت حجر عثرة في سبيل تقدمنا على طريق البحث عن أصالتنا وهويتنا. وكنت في مطلع شبابي حين اكتشفنا في العراق بصيصاً من أمل لدى اطلاعنا بعض الشيء على مدرسة ازدهرت في العصر العباسي، وهي مدرسة بغداد في التصوير، واكتشفنا أن هناك فنانا عظيما كان يعيش في القرن الثالث عشر اسمه يحيى الواسطي. اكتشفته عن طريق المصادفة... وسرعان ماأدركت أن قيادة الغرب لبحوثنا أمر خاطىء، والاحرى أن نتولى كشف تراثنا بأنفسنا، ومن خلال عناصر ترتبط بجذورنا ووجودنا الحضاري" (٢١)

وإذ بدأ بعض الفنانين العراقيين الذين درسوا في الخارج - بعد

عودتهم من أوربا - يبحثون عن هوية عربية للفن، وجدوا أن العودة إلى التراث أرحب من أن تستلهم لونا خاصا من ألوان الحضارة التي عرفتها المنطقة العربية، يقول اسماعيل الشيخلى (ولد عام ١٩٢٤) راح البعض ينبش في التاريخ القديم (الأشوري، البابلي،السومري) وراح البعض الآخر إلى الفن العربي ومنمنمات الواسطي، وذهب قسم ثالث إلى استنباط القيم التشكيلية للخط العربي، وقسم رابع ومنهم أنا وفائق حسن أخذنا من الطبيعة العراقية، وجمالية الواقع العراقي موضوعا لبحثنا التشكيلي،فاتسمت أعمالنا بواقعية معاصرة لاتبتعد كثيرا عن المفاهيم التي سادت أوربا ما بين الحربين، لكن بسمات محلية عراقية مميزة. والملاحظ لأعمالنا سيقع حتما على بنية عراقية عربية واضحة الملامح، وعندما أقول إن الفن العراقي بدأ في الاربعينات، أعني أن الأمة العربية بدأت تتعرف إلى نفسها مجدداً مع الحرب العالمية الثانية" (٢٢)

مهرجان الواسطي ومأعقبه من دراسات:

وكان ذلك الانجاز المبدع من خلال استلهام الماضي لأولئك الرواد ذا دلالة ضمن إطاره الزمني، إذ جاء "يواكب التطور السياسي والقومي في العراق وفي الأقطار العربية ١٩٤٠-١٩٦١" (٢٣) كما كان هذا التنبه لقيمة أعمال الواسطي دافعا لاقامة مهرجان كبير لأول مرة باسمه في بغداد بين ٦ - ١٠ نيسان ١٩٧٢ "فكان سببا للاهتمام بالتراث العربي التشكيلي واستقصاء سماته ومشخصاته المميزة" (٢٤) طبعت خلاله البحوث والدراسات التي قدمت من قبل المشاركين

المتخصصين، وتمت فيه اللقاءات بين الفنانين العرب، وتمثلت فيه بداية التفكير في الطابع القومي العربي والأصالة والتراث في الفنون التشكيلية المعاصرة بعد أن كان فن التصوير الاسلامي والعربي رهين المتاحف والمكتبات، حبيس المخطوطات والمراجع، تقتصر معرفته على المستشرقين وذوي الاختصاص من المتتبعين فحسب [٢٥]

وانتصب في العام ذاته تمثال الواسطي في متنزّه الزوراء ببغداد، يظهر فيه جالسا على مقعد وبين يديه كتاب (مخطوطة مقامات الحريري الشهيرة) [٢٦]

وبعدئذ بدأت الدراسات الجدية والأكاديمية حول فن الواسطي، من ذلك: كتاب (الواسطي يحيى بن محمود بن يحيى رسام وخطاط ومذهب ومزخرف) لعيسى سلمان، و(تراث الرسم البغدادي) لمحمد مكية، و(ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب) لنوري الراوي عام ١٩٧٢ وكتاب (فن الواسطي من خلال مقامات الحريري) عام ١٩٧٥، و(مقامات الحريري المصورة) لناهد عبد الفتاح النعيمي عام ١٩٧٩ واتخذ بعضهم فن الواسطي موضوعا لاطروحة الدكتوراه.

والحق أن الواسطي "الذي اخترع ألوانه بذاكراته الطرية، وكون أشكالة باحساسه المرهف وثقافته الجريئة، يشكل نقطة البداية والانطلاق لحركة تشكيلية عربية يفترض أن تتجاوز نفسها وتؤكد ارتباطها بروح العصر الذي تعيشه" [٢٧]

وبعد، فأننا مازلنا بحاجة إلى أبحاث أخرى لالقاء مزيد من الضوء على شخصية هذا الفنان العربي، وكشف جوانب الابداع في فنه.

هوامش الفصل الثاني

(١) م.س. ديماند (الفنون الاسلامية) ترجمة أحمد محمد عيسى. دار المعارف بمصر ١٩٥٤ ص ٤٣ .

(٢) أخرج كتاب، تيمور وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات زكي محمد حسن، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٢ .

(٣) التزميك كلمة مولدة يراد بها النقش والتزيين بالذهب والألوان.

(٤) أحمد تيمور باشا (م.س.) المقدمة.

(٥) كتاب (التصوير في الاسلام عند الفرس) مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٦انظر أيضا(مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي) مجلة (سومر) مج ١١ع ١ عام ١٩٥٥ .

(٦) مجلة (الثقافة) ع ٦ تاريخ ٧شباط ١٩٣٩ ص ١٧ .

(٧) انظر (منمنمة دينية تمثل الرسول العربي) منشورات المجمع العلمي المصري، القاهرة ١٩٤٨ .

(٨) من ذلك (كتاب الترياق، اثر عربي مصور) منشورات المعهد الفرنسي للأثار الشرقية بالقاهرة ١٩٥٣ و(كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه) منشورات المعهد الفرنسي في دمشق على يد المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٧ .

(٩) خليل صفية (الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، إلى أين؟) مجلة (الثقافة العربية)، آذار ١٩٧٦ ص ٤٩ .

(١٠) شاكر حسن آل سعيد (جواد سليم والمؤثرات الحضارة في الفن العراقي المعاصر)، آفاق عربية، ع حزيران ١٩٨١ ص ٢٣ .

(١١) جبران ابراهيم جبران (الرحلة الثامنة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢، ١٩٧٩ ص ١٤٦ .

(١٢) نوري الراوي (المحني الزمني لنقد الفن التشكيلي في العراق) آفاق عربية ع كانون الأول ١٩٨٢ ص ٤٣ .

(١٣) مقال (الفن العراقي مدرسة تجسدت بريشة جواد سليم) (الثقافة العربية) ع تموز (يوليو) ١٩٧٤ ص ٧٥ .

(١٤) جبرا ابراهيم جبرا (م.س) ص ١٤٥ ، ١٥١ .

(١٥) فاروق يوسف (الرسم الحديث في العراق) مجلة (فكر وفن) ع٤٣/ ١٩٨٦ ص ٦٠ .

(١٦) د. عفيف بهنسي (الفن والقومية) وزارة الثقافة والارشاد والقومي، دمشق ١٩٦٥ ص ١٤٣ - ١٤٤ .

(١٧) (م.س.) ص ١٥٥ .

(١٨) (الفن العراقي المعاصر) الكتاب الأول فن التصوير، وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية ١٩٧٧ ص ٢١ .

(١٩) (م.س.) ص ١٠١ .

(٢٠) شاكر حسن آل سعيد (البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربي والعالمي) مجلة (الحياة الثقافية) ع مارس ١٩٨٠ ص ٢٩ .

(٢١) ندوة حول (نهضة الفن العربي) مجنة الأزمنة مج١ ع ٦ أيثول - ت١، ١٩٨٧ ص ٣٦ .

(٢٢) (حوار مع الفنان العراقي اسماعيل الشيخلي) مجلة (المنبر) ع ٥٤، آب ١٩٩٠ ص ٥٨ .

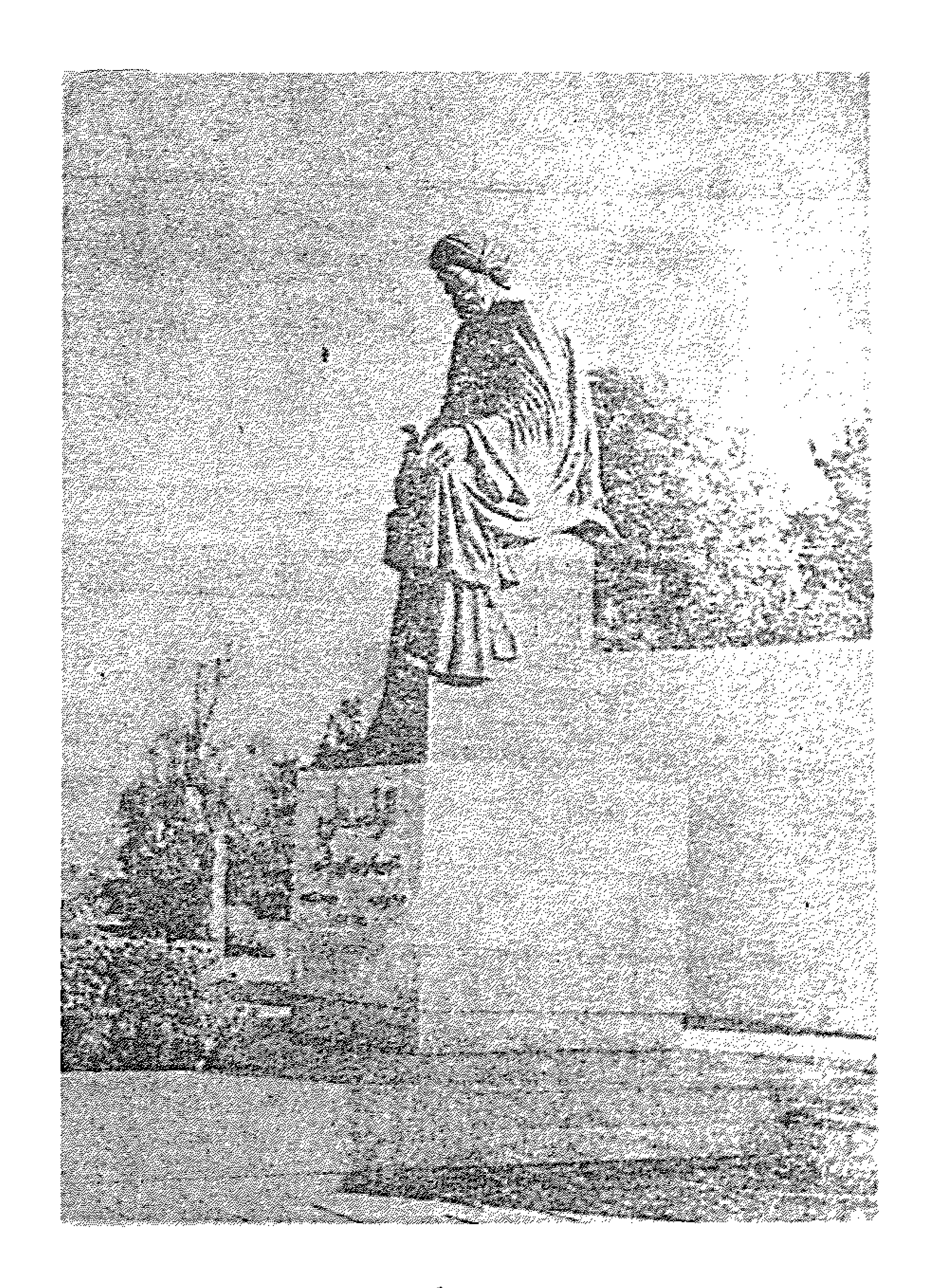
(٢٣) (الفن العراقي المعاصر) (م.س.) ص ١٠٣ .

(٢٤) بدر الدين أبو غازي (الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية) مجلة (المعرفة) دمشق ع١٦١ تموز ١٩٧٥ ص ١٨ .

(٢٥) (الفن العراقي المعاصر) (م.س.) ص ٢١ - ٢٢ .

(٢٦) التمثال مصنوع من البرونز بطول ٢٣٠سم، وهو من عمل الفنان اسماعيل فتاح الترك.

(٢٧) عمران القيسي (رؤية عصرية لفن شمولي النزعة) مجلة (الكفاح العربي) ١٩٨١/١/١٩ ص ٦٠ .



تمثال الواسطي في منتزه الزوراء في بغداد

لوحات الكتاب

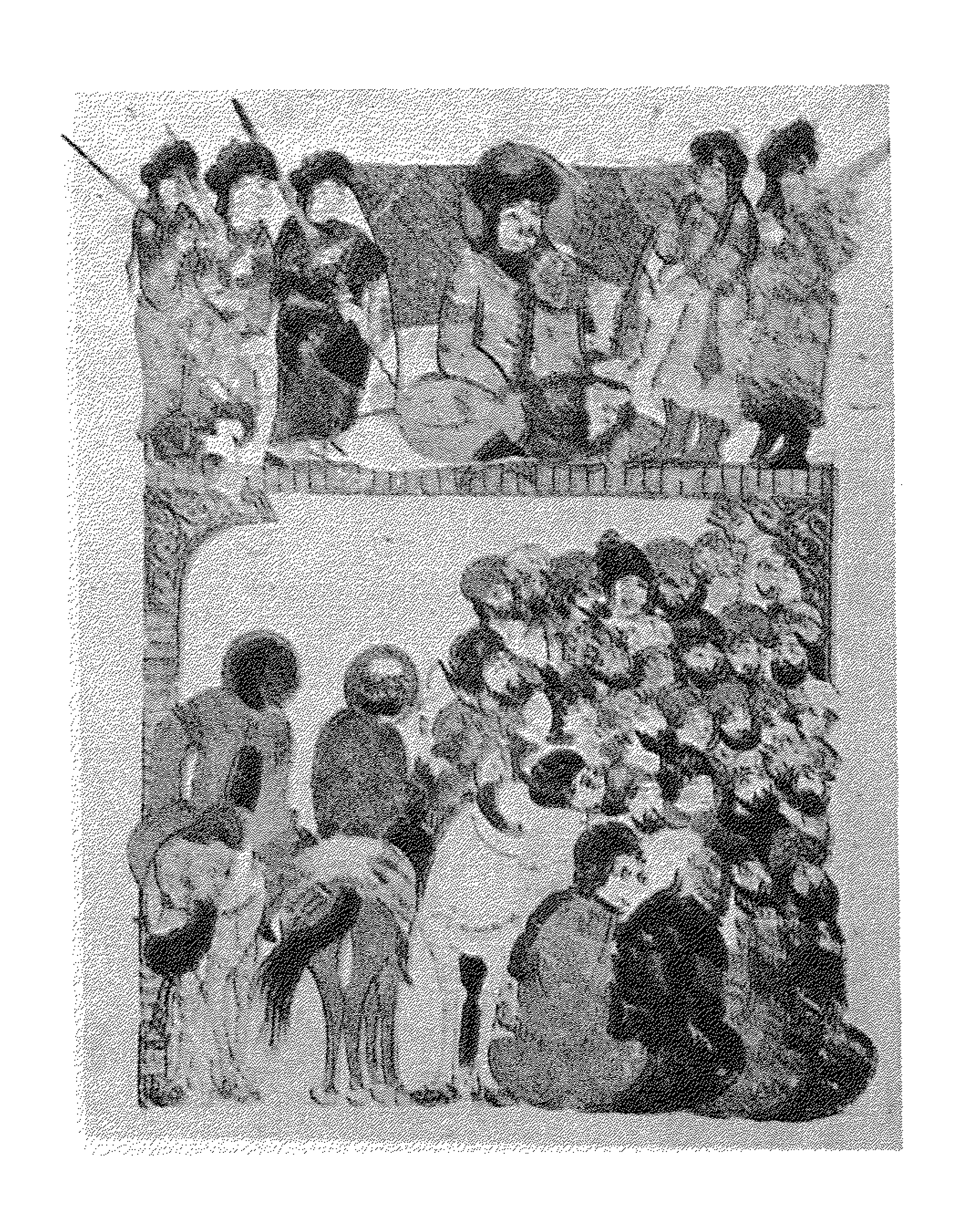


شكل ـ ١ زورق للواسطي ؛ وفيه شيء من آثار الفن الآشوري



شكل ـ ٢ الفرسان المحتفلون بالعيد في برقعيد

(المقامة البرقعيدية)



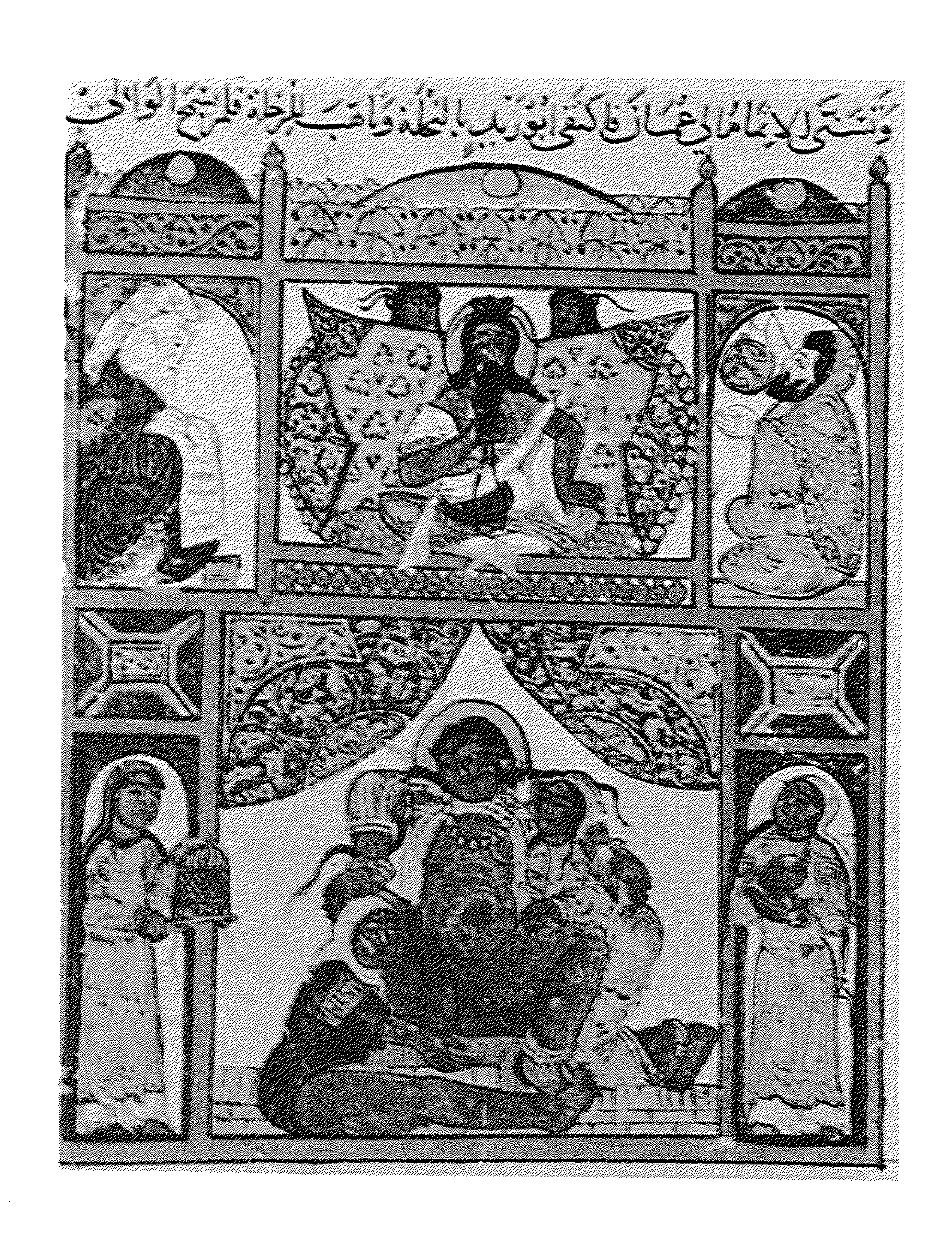
شكل - ٣ في الأعلى الوالي وحراسه بسحنتهم التركمانية، وفي الأسفل حشد من الناس يستمع إلى موعظة أبي زيد (المقامة الرازية)



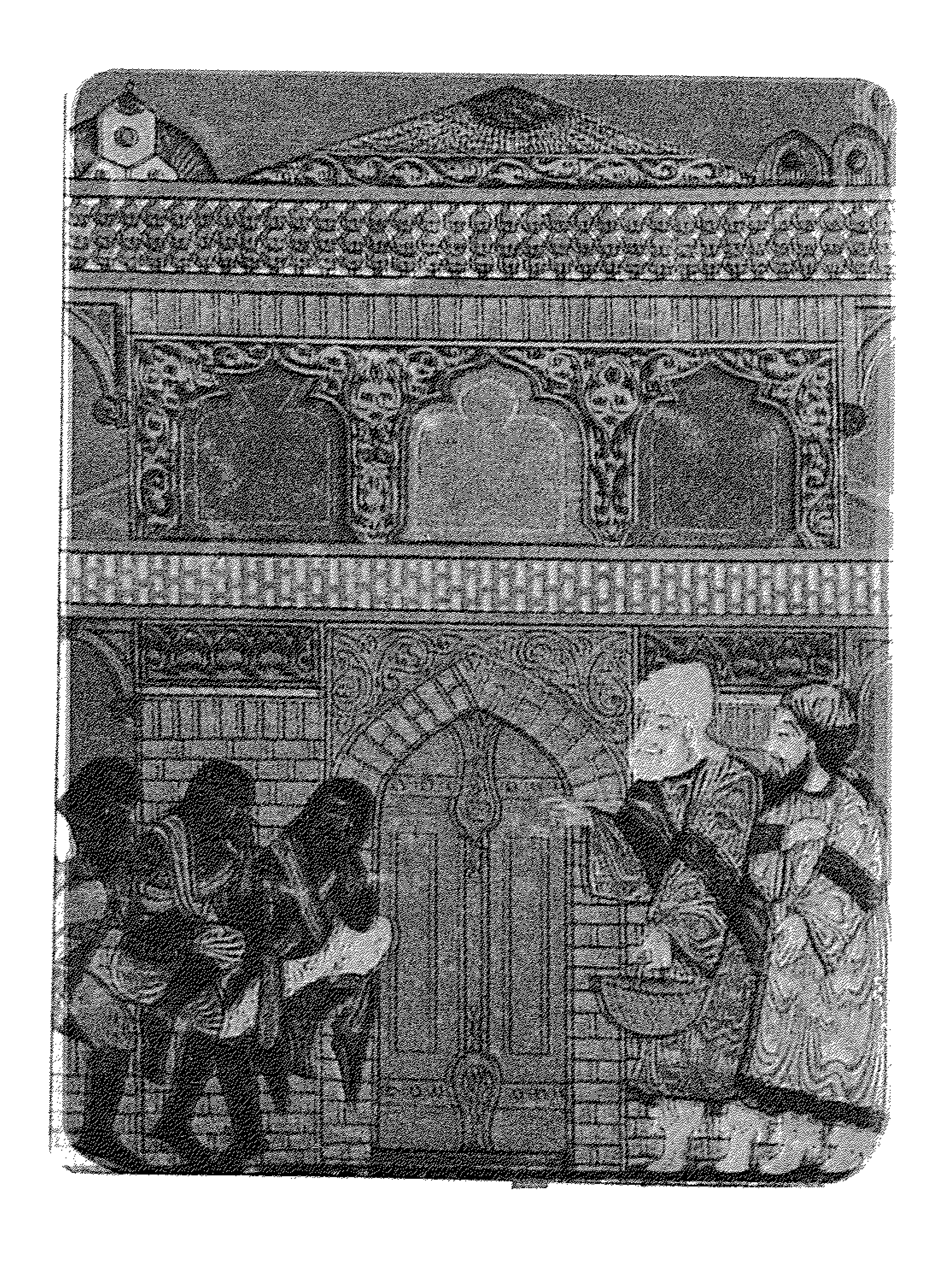
شكل ـ ٤ الحاكم الأتابكي بتاجه الملكي وملامحه التركية وذقنه الحليق



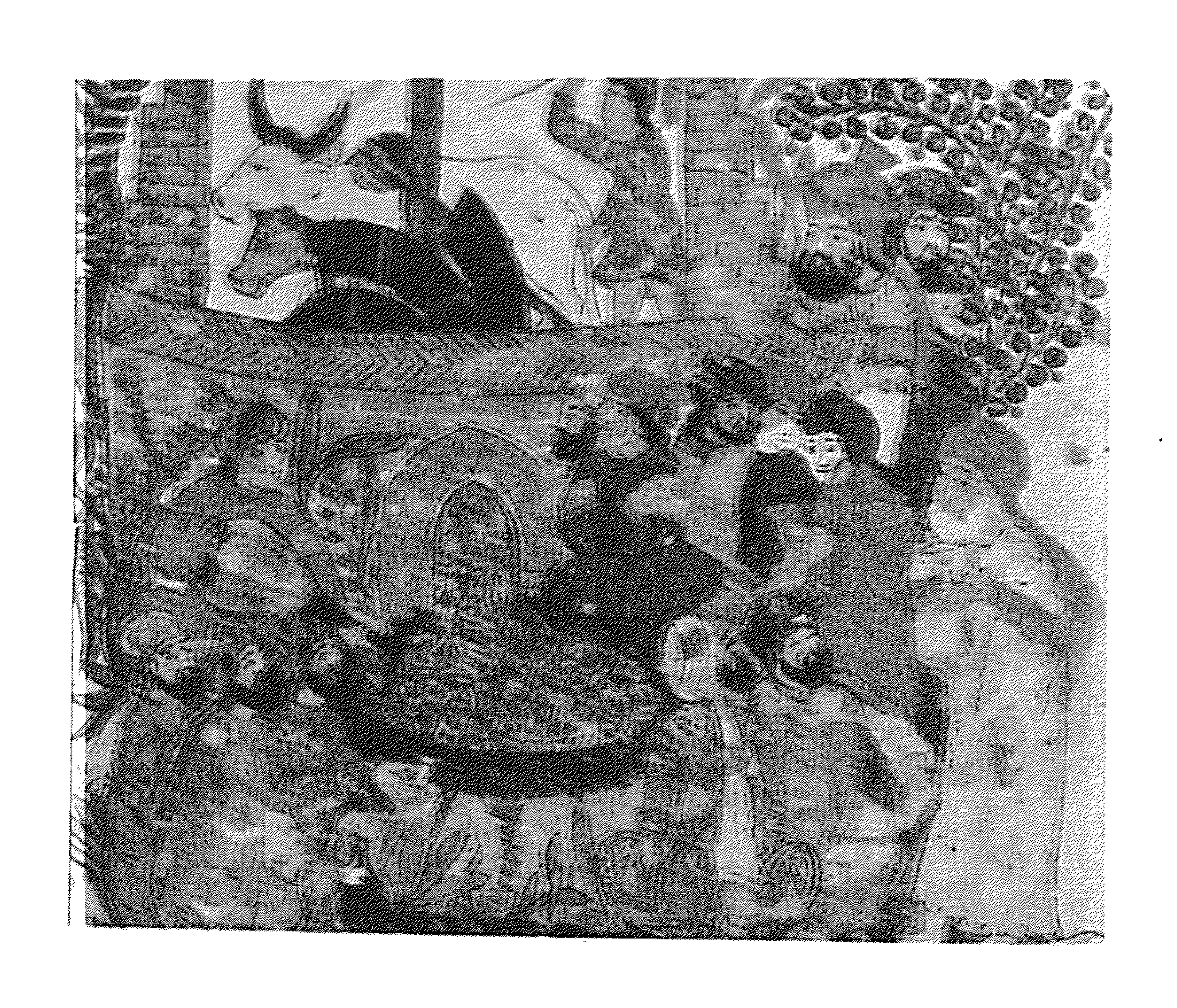
شكل ـ ٥ الخليفة العباسي بعمامته ولحيته وشعره المسترسل على عنقه، وتبدو في وجهه الملامح العربية.



شكل ـ ٦ اللوحة التي تمثل حادثة الولادة؛ وفي الأعلى يبدو حاكم إحدى الجزر في بحر الهند حاسر الرأس ، بملامحه الهندية ولحيته الطويلة وشعره المنسدل على كتفيه (المقامة العمانية)



شكل ـ ٧ الحارث وأبو زيد عند قصر الحاكم الهندي.
الزخرفة على الجدران، والحراس العبيد على الأبواب.
(المقامة العمانية)



شكل ـ ٨ من مظاهر الحياة اليومية

مجلس طرب في حد الرياض، وفي الأعلى يبدو الفلاح الكادح وراء محراثه

(المقامة القطيعية)



شكل ـ ٩ في الحانة؛ حيث يبدو الشاربون والراقصة والعازف وزقاق الخمر والكؤوس.

(المقامة الدمشقية)



شكل ـ ١٠ ابو زيد يشكو ابنه للقاضي.

(المقامة الصعدية)



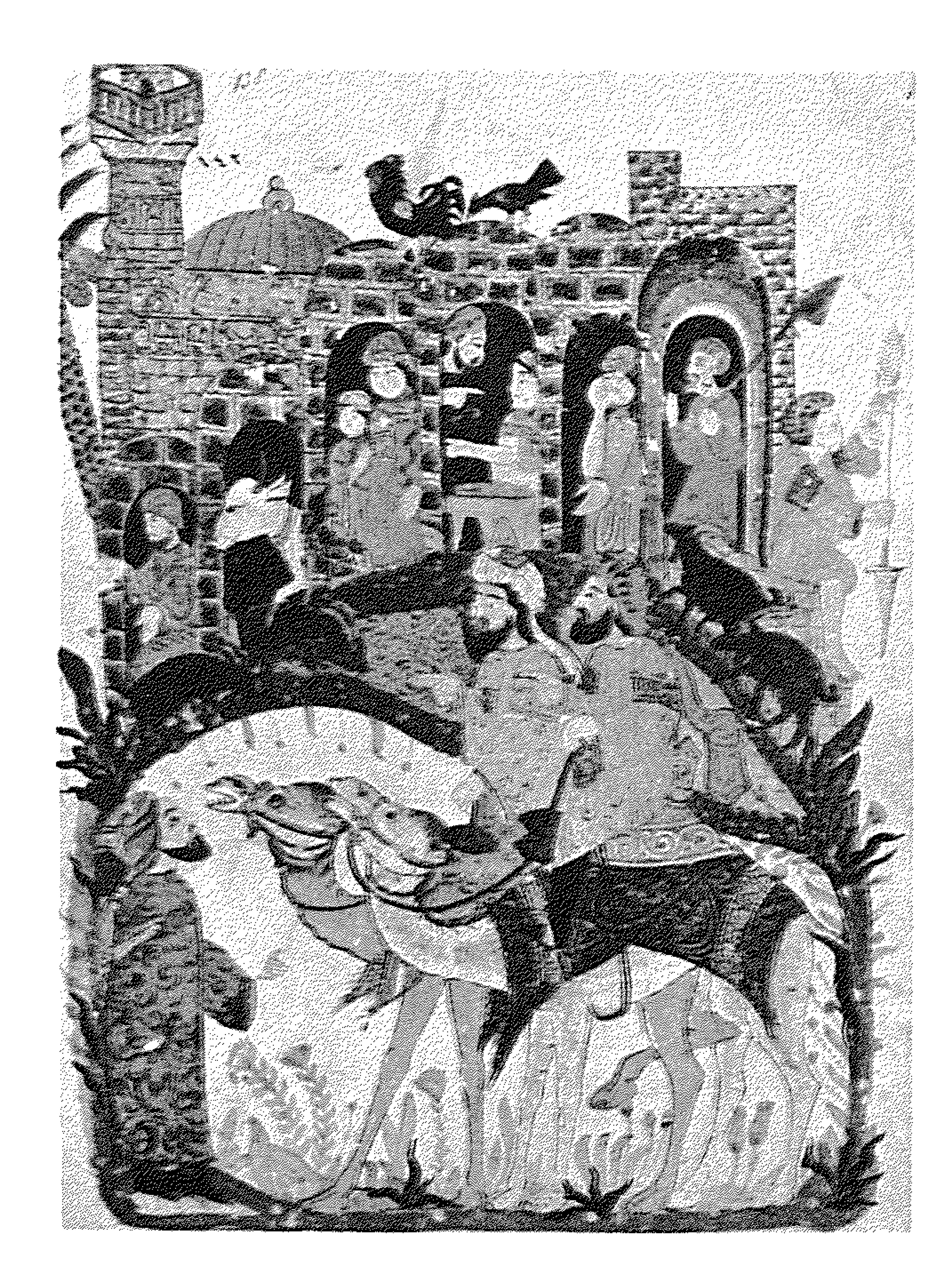
شكل ـ ١١ أبوزيد وزوجته يتشاكيان أمام القاضي

(المقامة التبريزية)

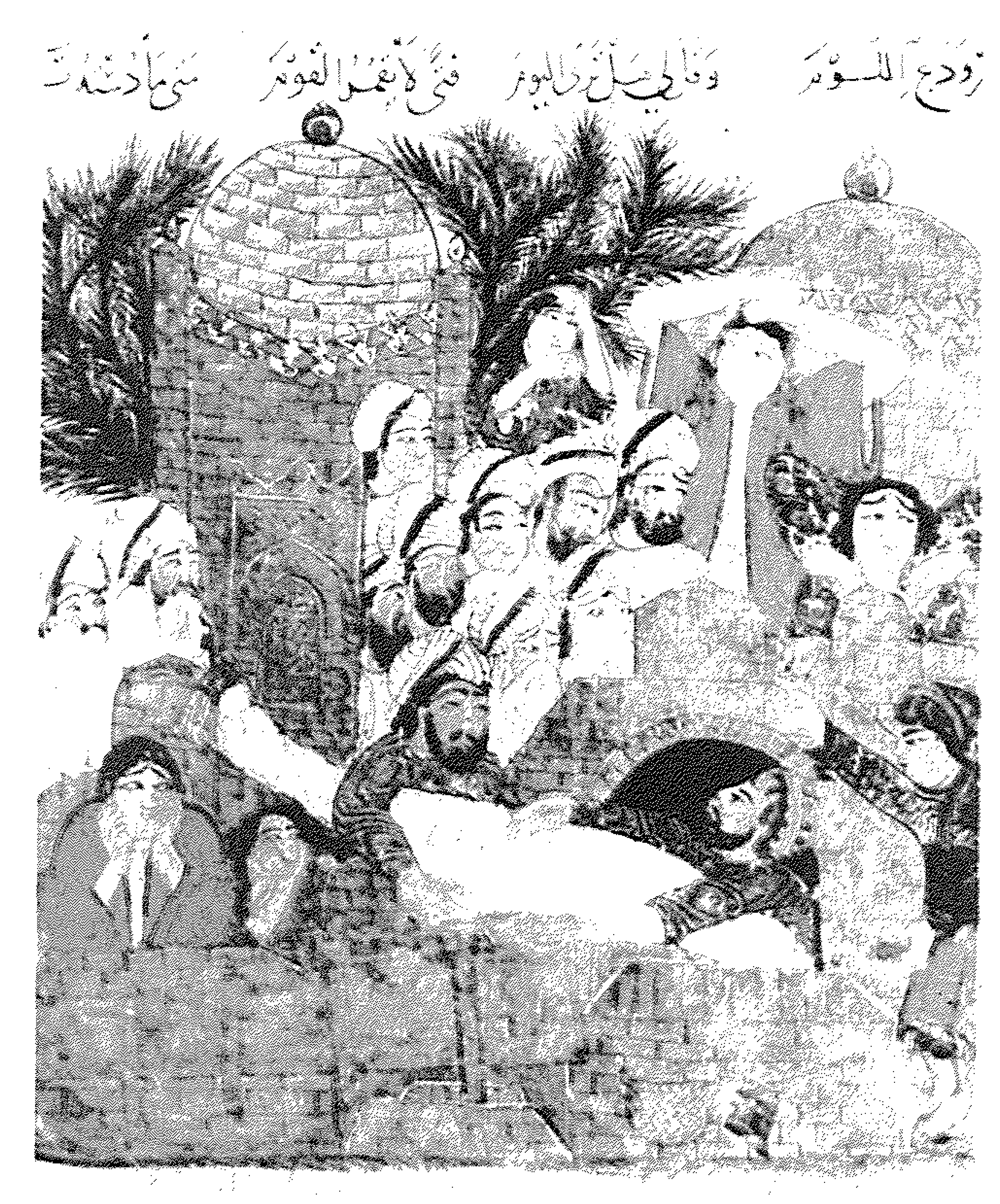


شكل ـ ١٢ قافلة الحارث بن همام

(المقامة الدمشقية)



شكل ـ ١٣ من مظاهر الحياة اليومية كما تبدو في قطاع شعبي في إحدى القرى العربية (المقامة البدوية)



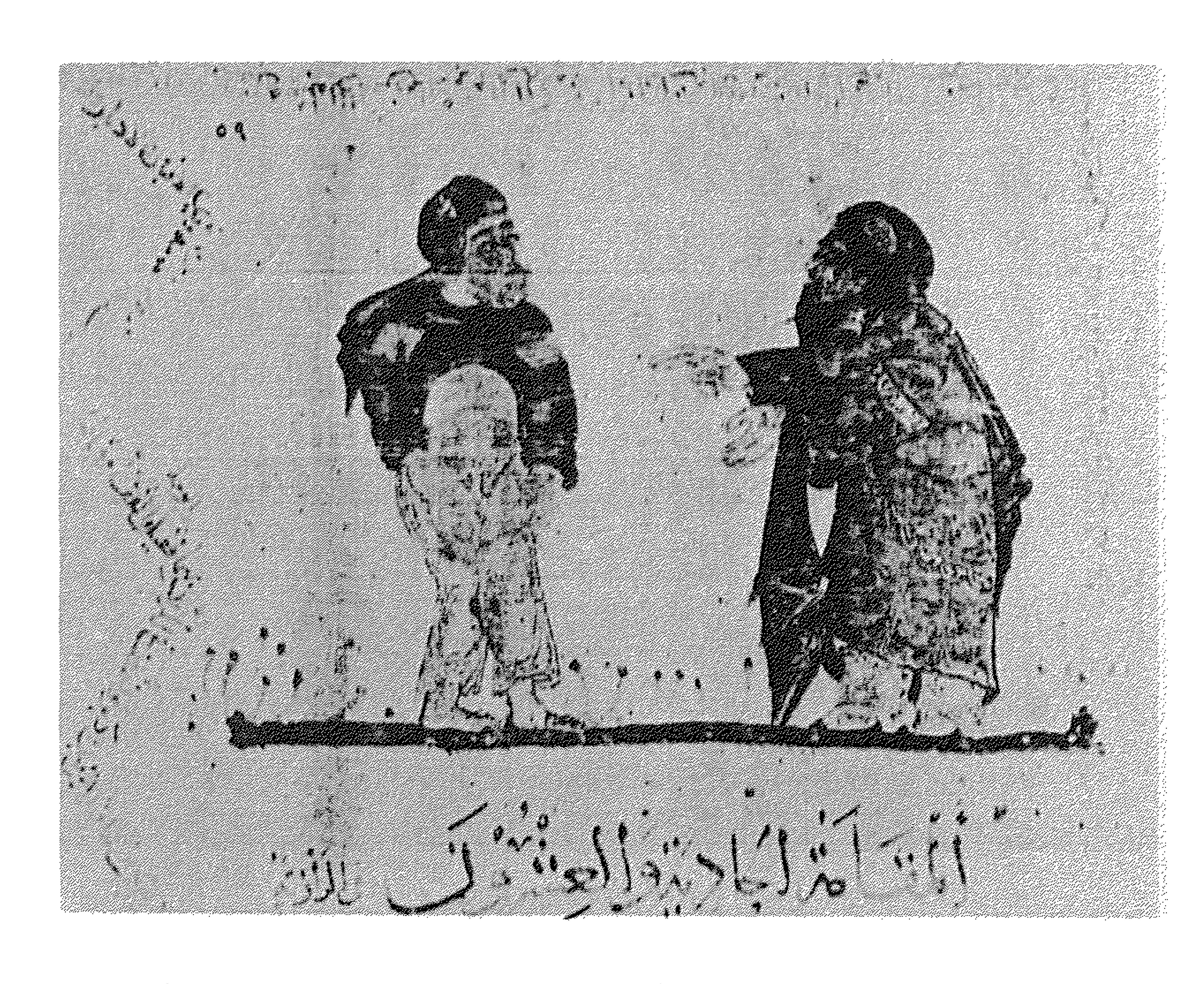
شكل ـ ١٤ لوحة دفن الميت

(المقامة الساوية)



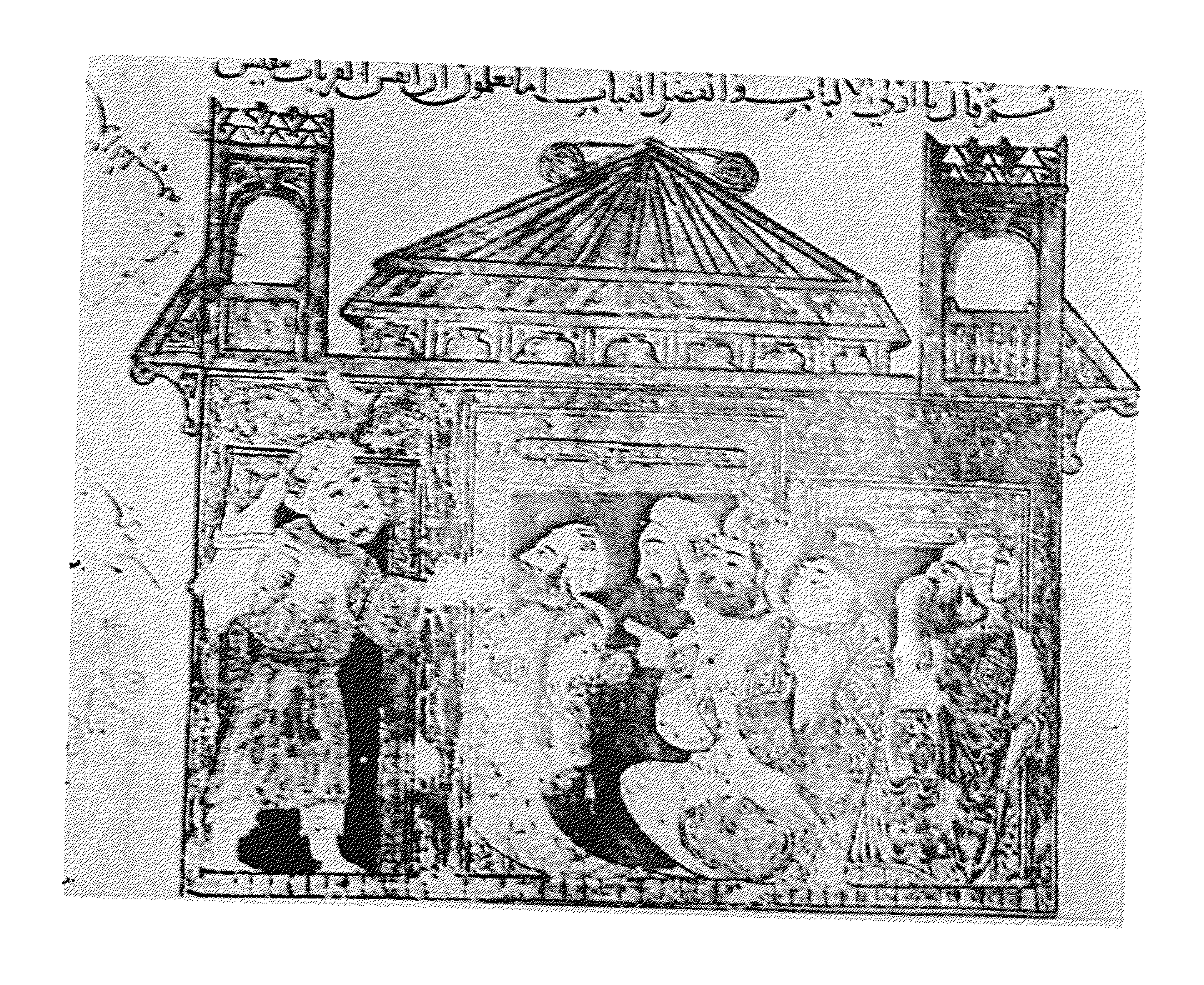
شكل ـ ١٥ أبو زيد تشكوه زوجته إلى القاضي

(المقامة الاسكندرية)



شكل ـ ١٦ الحارث يؤنب أبا زيد ، فيكشف هذا عن غرموله

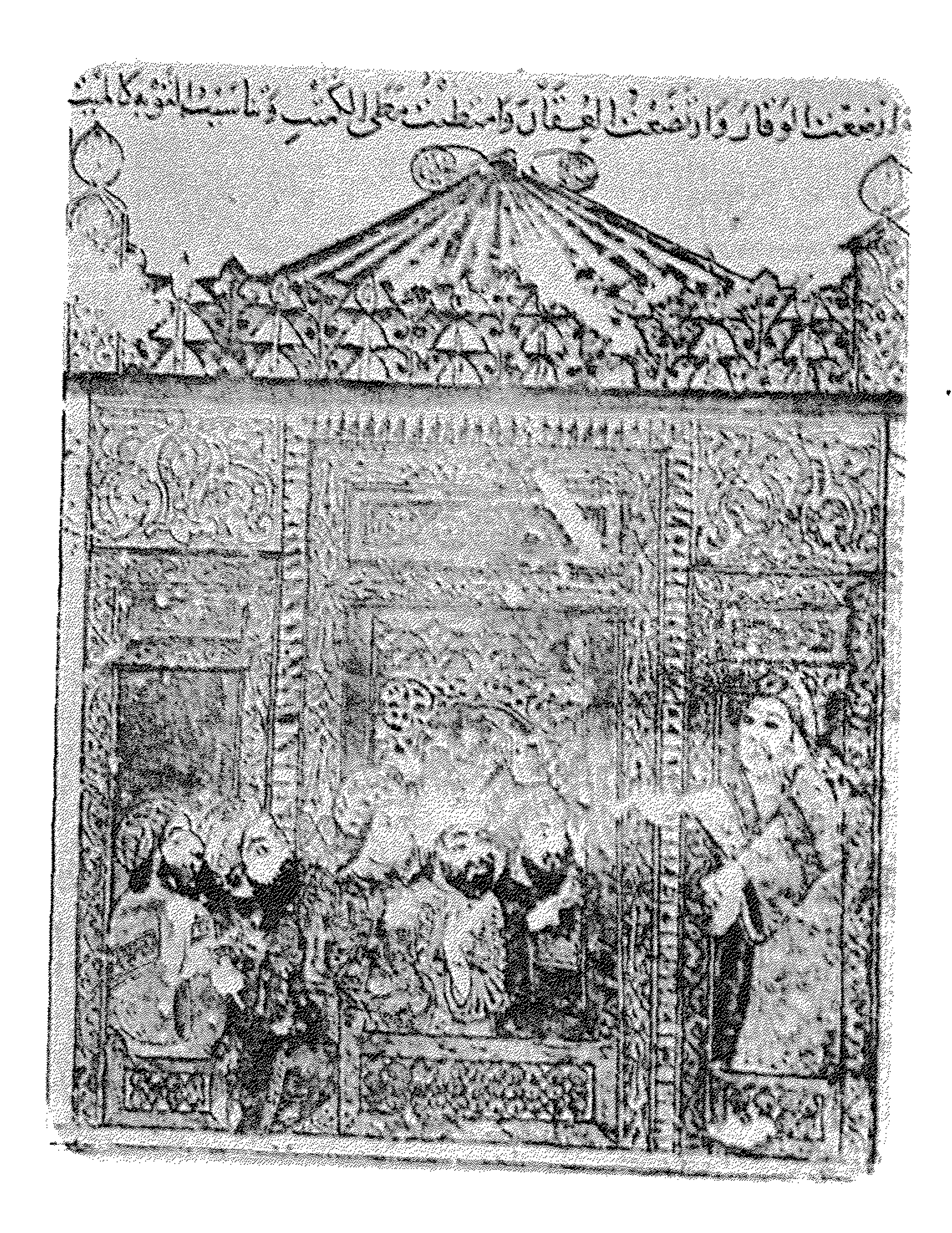
(المقامة الفارقية)



شكل ـ ١٧ أبو زيد يستعطي.
وفي اللوحة يظهر المبني من الداخل والخارج
(المقامة المغربية)



شكل ـ ١٨ أبو زيد واحد من المصلين المؤمنين.
ويبدو المسجد من الداخل والخارج على مستوى واحد
(المقامة البصرية)



شكل - ١٩ الزخرفة في البناء والثياب

(المقامة الحرامية)



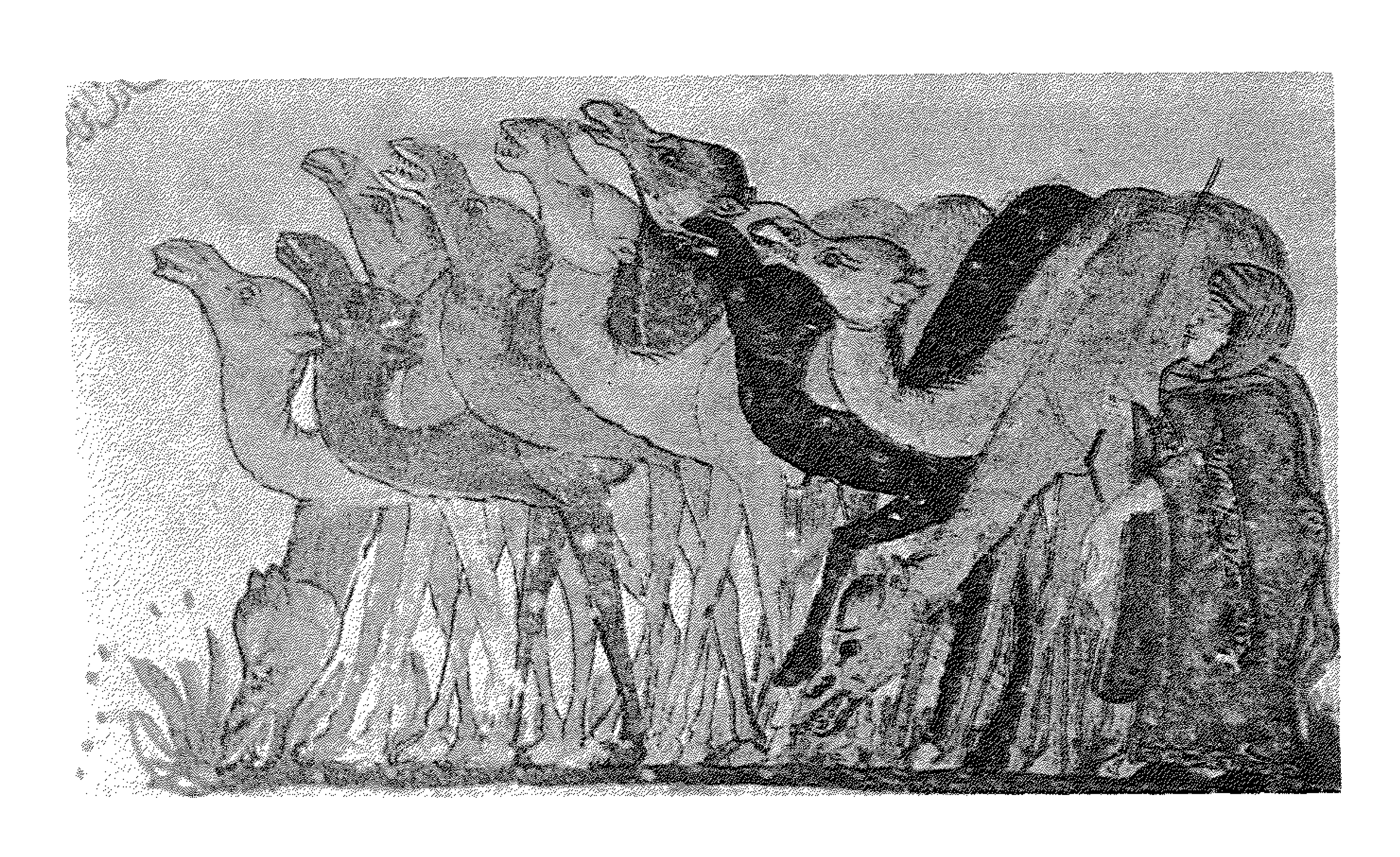
شكل ـ ٢٠ أبو زيد يعلم الصبيان

(المقامة الحلبية)



شكل ـ ٢١ قافلة الحج

(المقامة الرملية)



شكل ـ ٢٢ لوحة الإبل ، وقد اتخذت الصورة شعاراً للمهرجان الذي أقيم للواسطي في بغداد عام ١٩٧٢
(المقامة الحربية أو اليطبية)



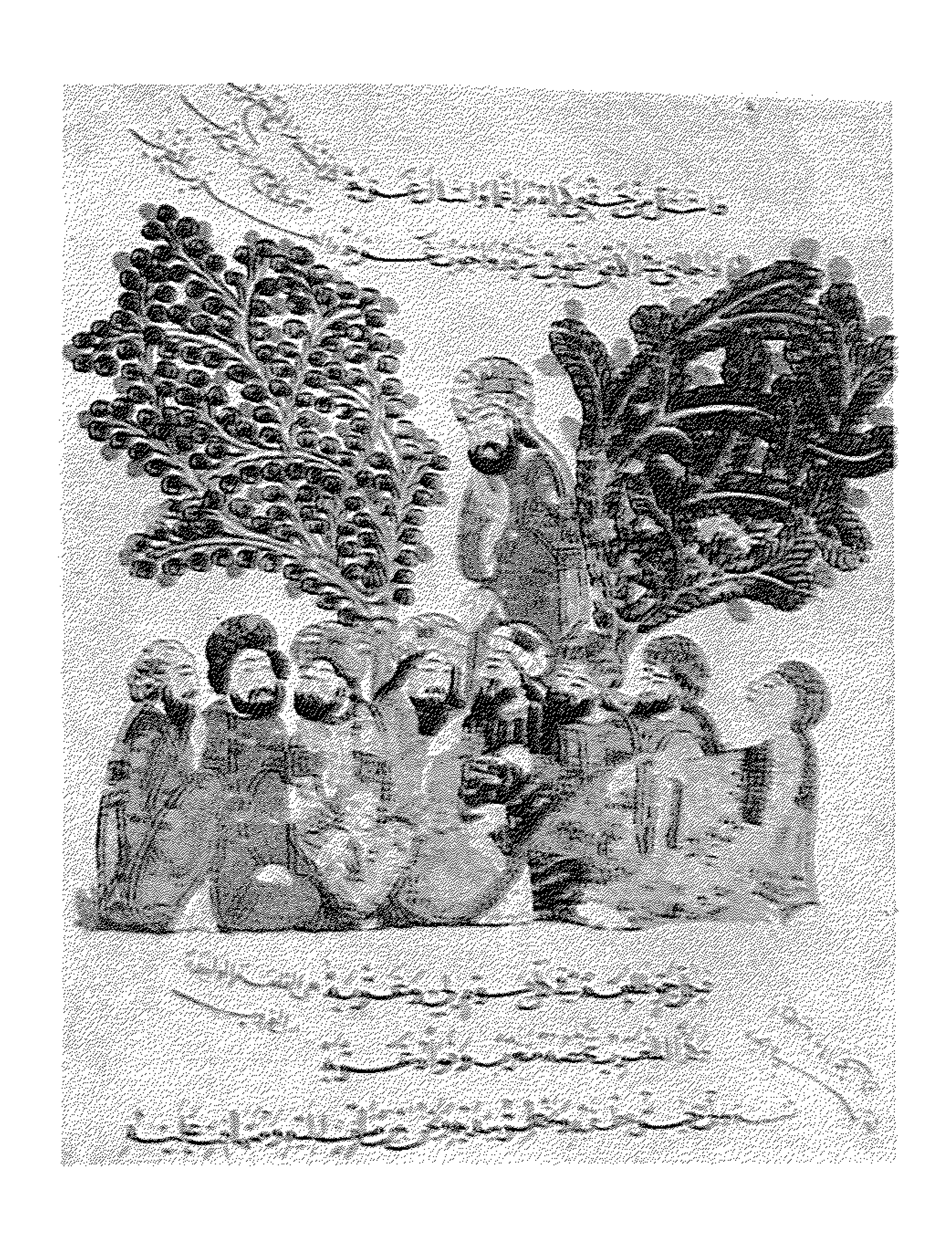
شكل ـ ٢٣ بين يدي الوالي ، عاشق الغلمان

(المقامة الرحبية)

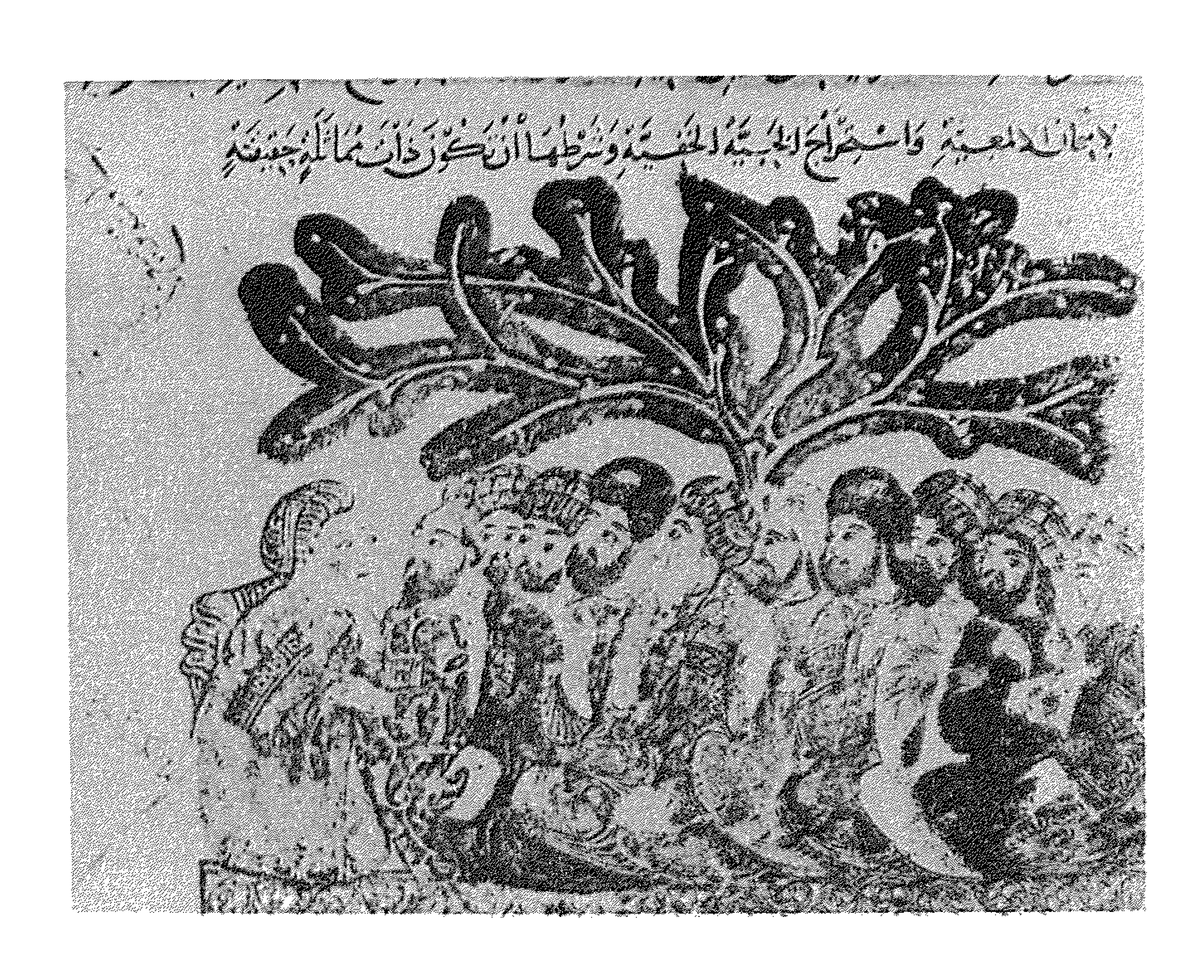


شكل ـ ٢٤ أبو زيد يصغي الى حديث الحارث

(المقامة المروية)



شكل ـ ٢٥ أبو زيد يلقي ألغازاً على جماعة ، وتبدو الأشجار المحورة كعناصر زخرفية (المقامة القهقرية)



شكل ـ ٢٦ الشجرة المحورة تؤدي مهمتها الزخرفية في الفن

(المقامة الملطية)



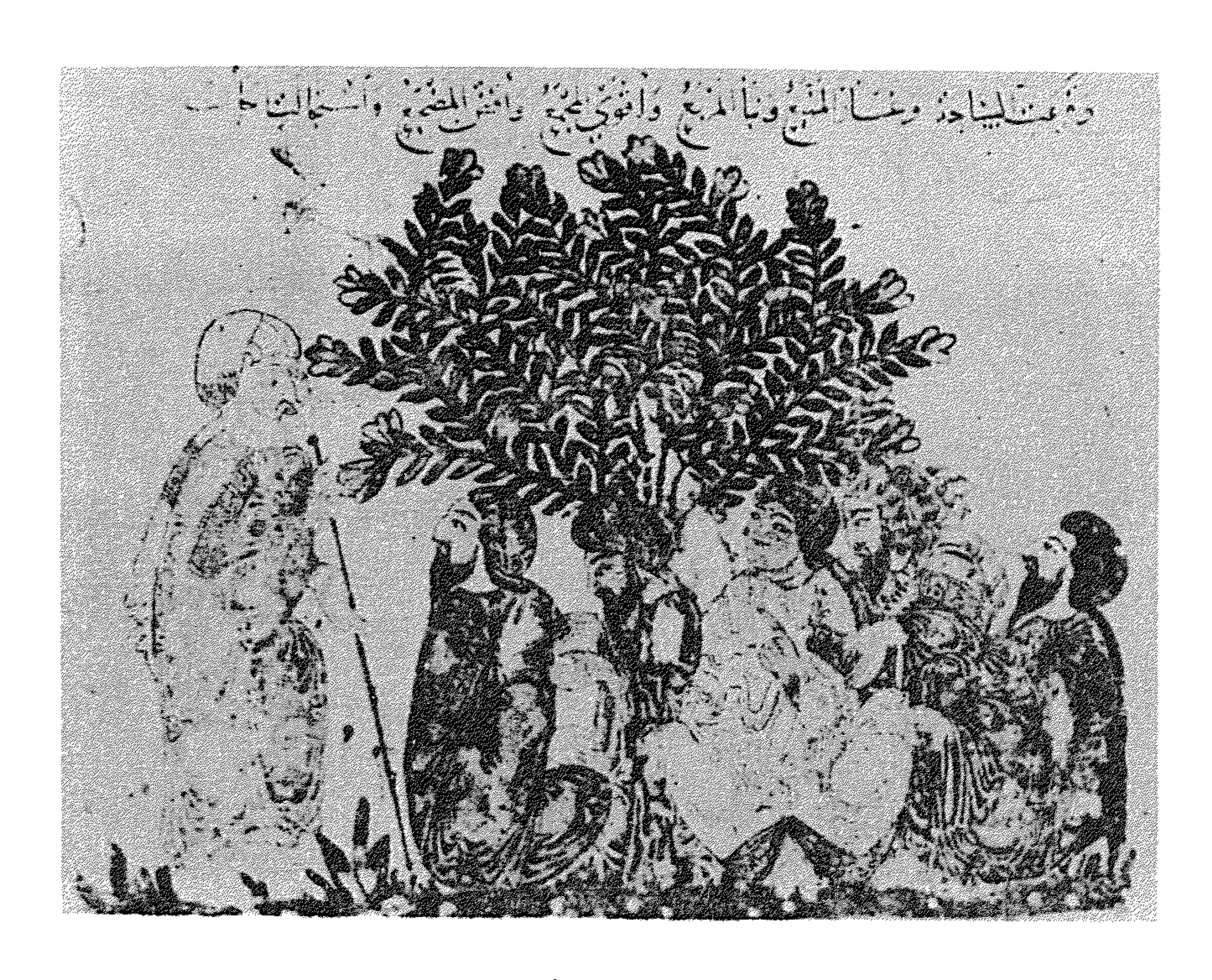
شكل ـ ٢٧ الحارث يكشف حقيقة أبي زيد على مائدة الخمر؛ واللوحة يحيطها إطار زخرفي من النبات

(المقامة الصنعائية)



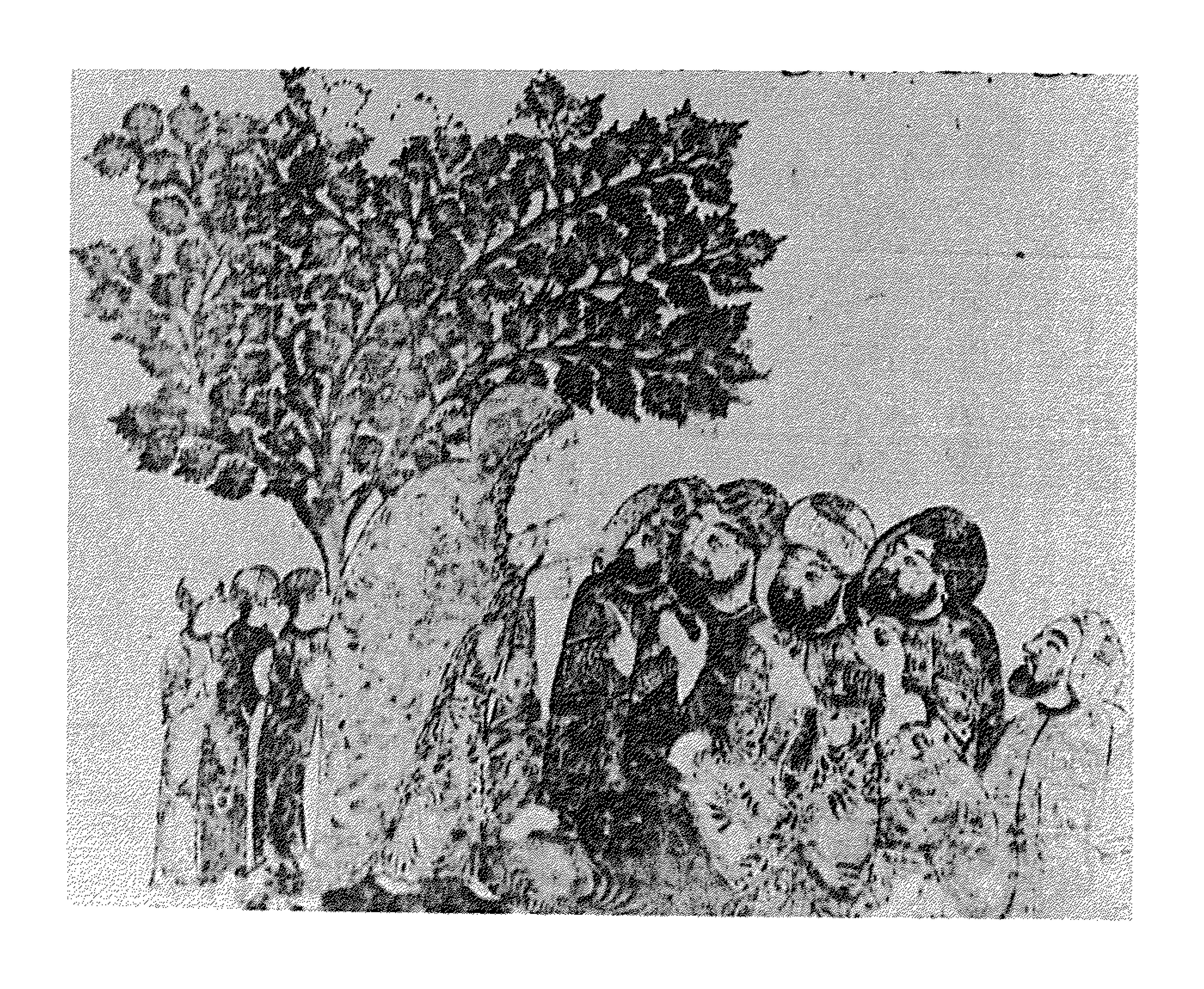
شكل ـ ٢٨ الحارث وأبو زيد مع ابنه بين شجرتين، واحدة محورة والثانية غير محورة

(المقامة الدمياطية)



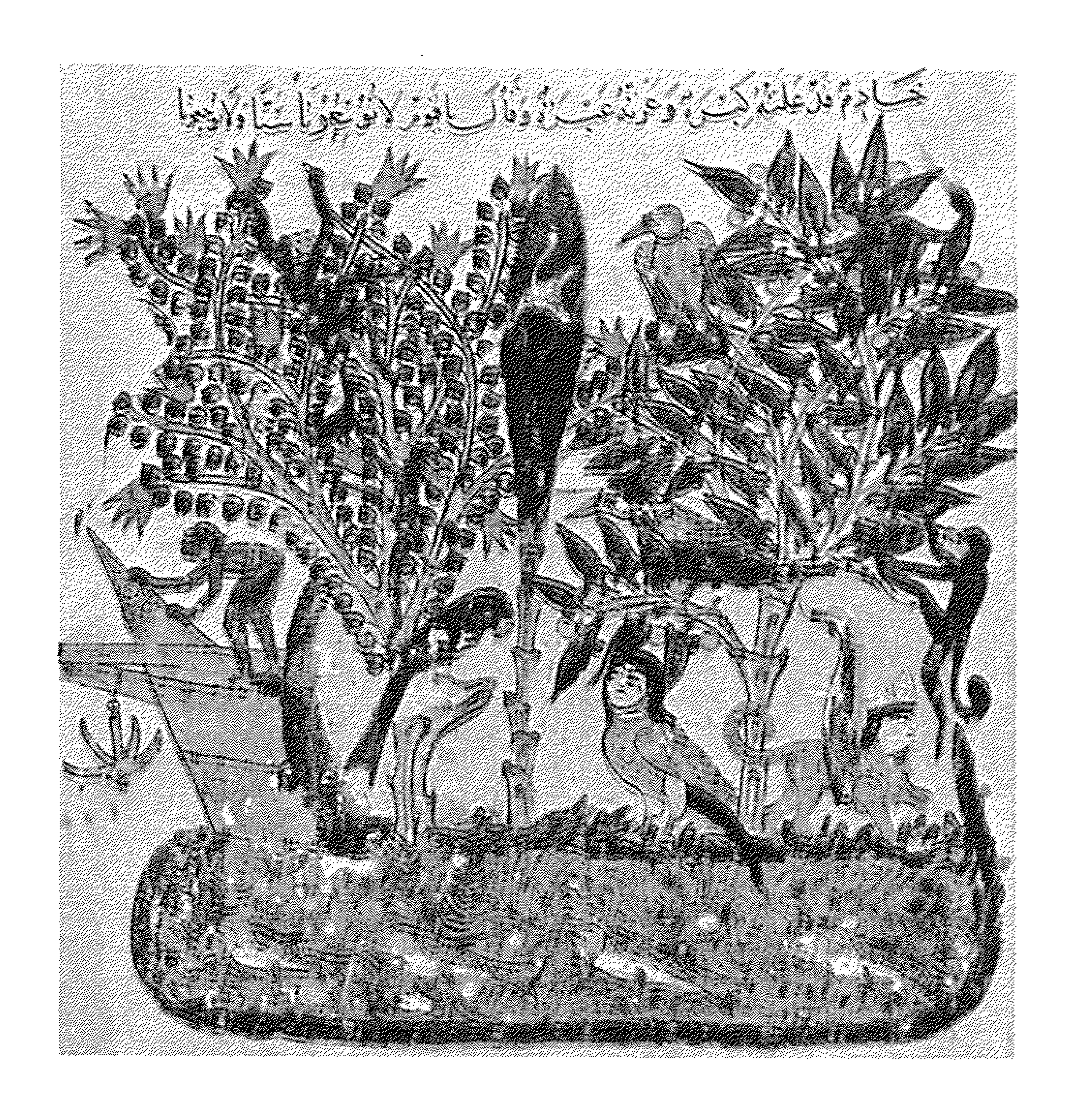
شكل ـ ٢٩ أبو زيد يدَّعي العرج

(المقامة الدينارية)



شكل ـ ٣٠ ابو زيد يتنكر في زي امرأة

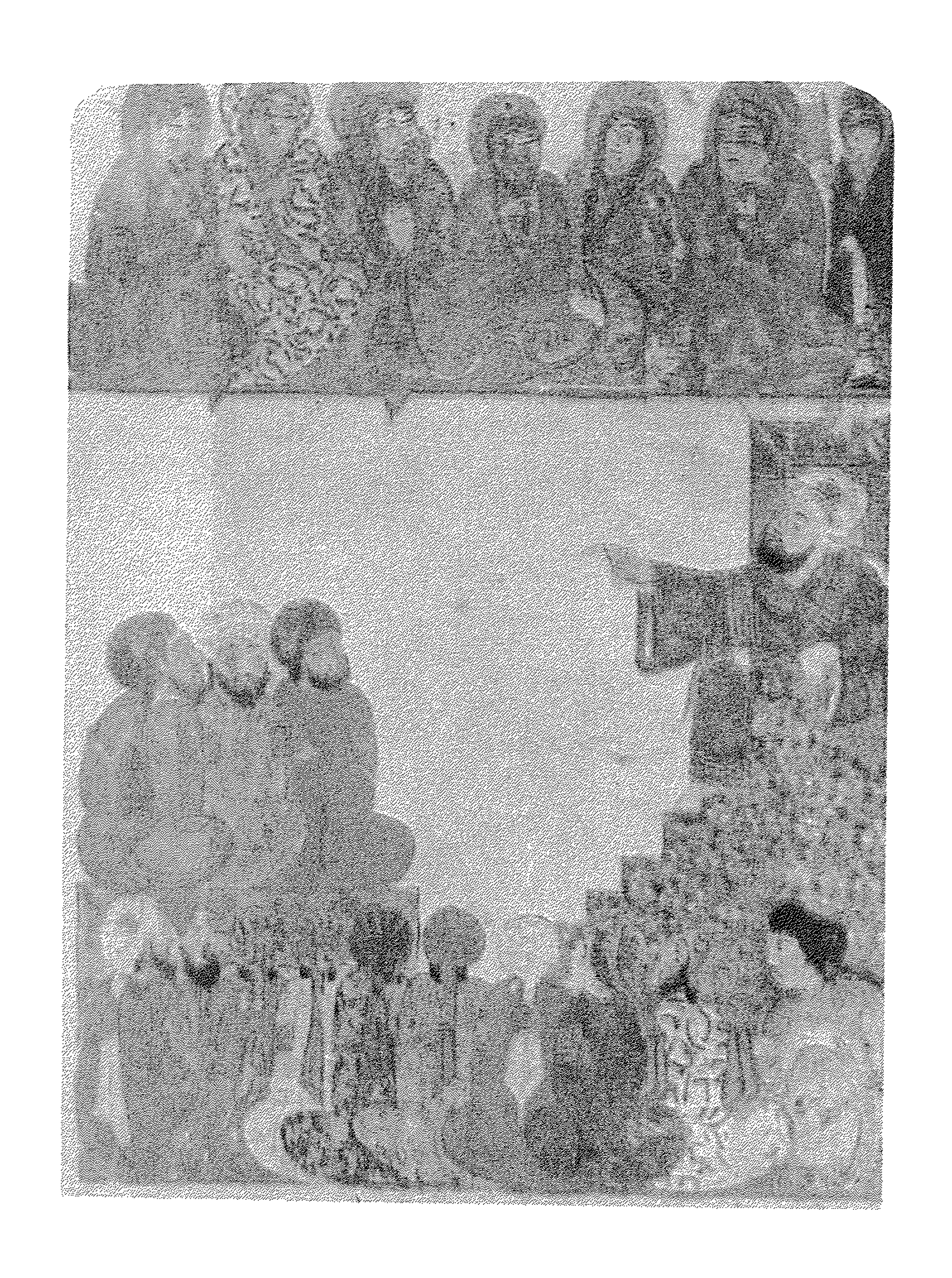
(المقامة البغدادية)



شكل ـ ٣١ في إحدى جزر المحيط الهندي.

لوحة تذكّر بتراث العرب البحري ومغامراتهم في تلك الجزر النائية ، المغلفة بالاساطير

(المقامة العمانية)



شكل ـ ٣٢ أبو زيد يعظ بالناس

وصفّ من النسوة بنقابهن الشفاف

(المقامة الرازية)



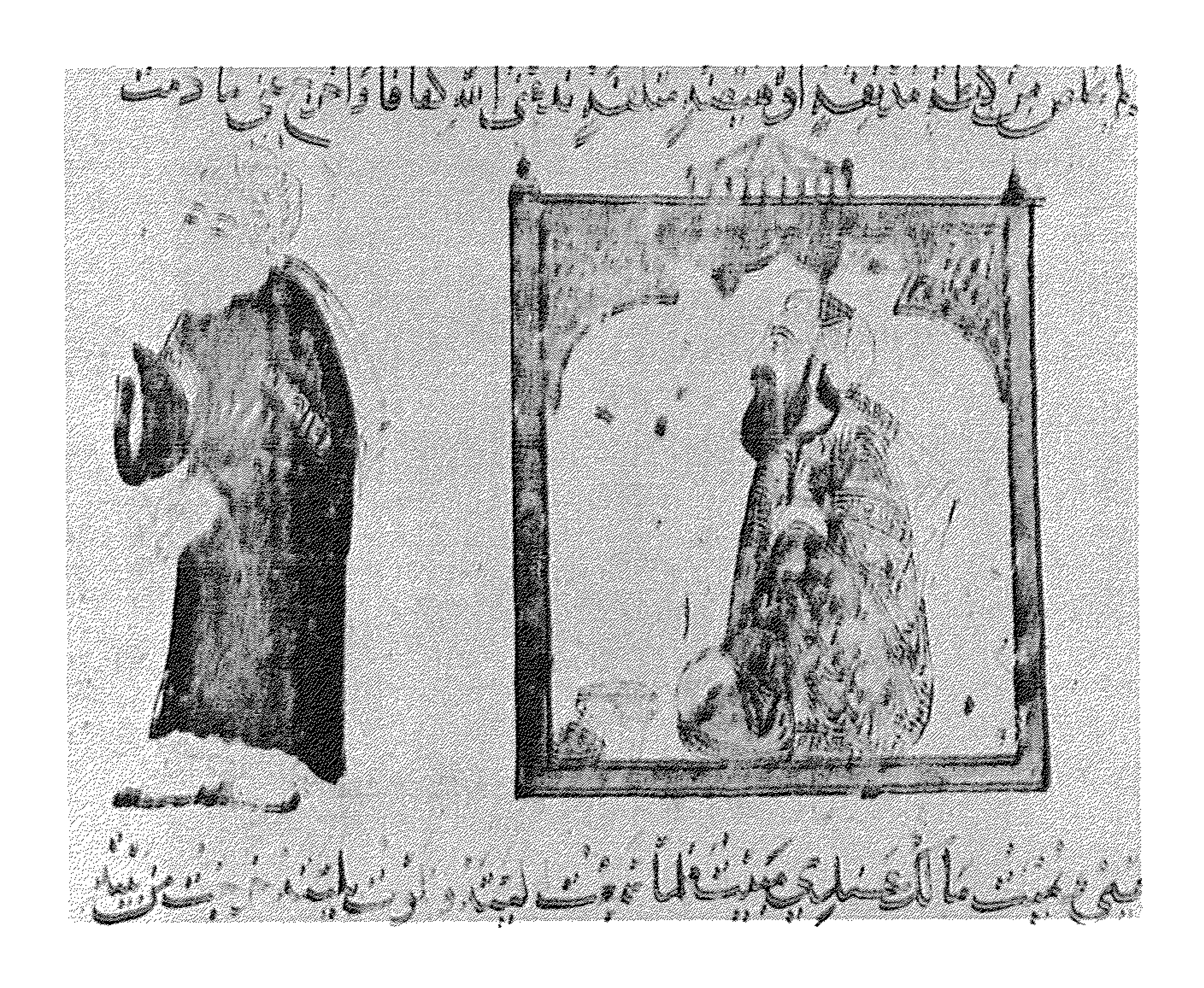
شكل ـ ٣٣ أبو زيد يعتلي ظهر ناقته

(المقامة النصيبية)



شكل ـ ٣٤ من واقع المعيشة اليومية

(المقامة الكوفية)



شكل ـ ٣٥ شخص يقبع في غرفة، ويأبى أن يستضيف أبا زيد للمبيت عنده

(المقامة الفرضية)



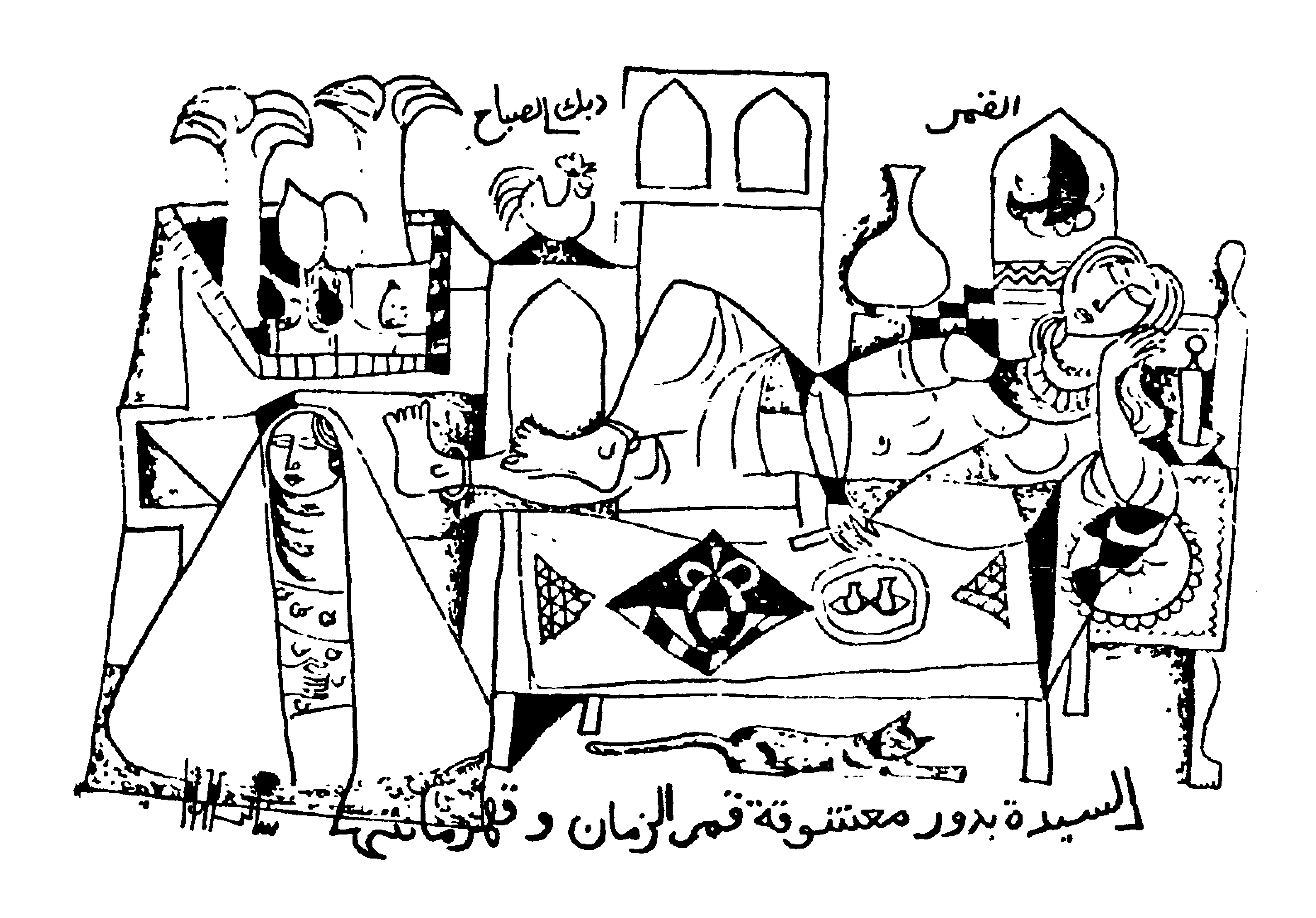


شكل ـ ٣٦ في سوق النخاسة. (المقامة الزبيدية)

وفي الأعلى صورة تخطيطية موضحة للوحة، نقلاً عن كتاب أنور الرفاعي (تاريخ الفن عند العرب والمسلمين)



شكل ـ ٣٧ جواد سليم / استلهام من التراث



شكل ـ ٣٨ شاكر حسن آل سعيد /استلهام من التراث

المحتوى

شيخ المصورين العرب

بعيداً عن ان يكون الكتاب بحثاً فحسب فقد أضاف المؤلف مايربط فن الواسطي بعصره والتيارات التي سادت ذاك العصر الاجتماعية منها والاخلاقية والدينية وانعكاسات ذلك في اللغة والآداب والنقد، حتى يُظهِرَ الواسطي، وجهاً من وجوه العصر وشاهداً عليه ، وفي ذلك يؤرخ المؤلف للواسطي، حياته وانتماءاته وصولاً الى مدرسته الفنية والفكرية؛ ومن هنا يعود المؤلف فيركّز على الجدَّة في فن الواسطي وكيف يصحُّ لهذا الفن أن يتخطى عصره ويغدو معاصراً لنا فيعرض آراء نقاد الفن ومؤرخيه المعاصرين ونقاشاتهم في هذا المجال، ففن الواسطي من فنون التراث العربي والإنساني لاغنى للفنان العربي المعاصر من معرفته والتشبع به.